

استهل مهرجان القرين الثقافي نشاطاته هذا العام بافتتاح ندوة الأدب الكويتي في نصف قرن خلال الفترة من ١٢ إلى ١٤ يناير، وقد شارك في جلسات هذه الندوة ثلة من النقاد والأدباء العرب توافدوا من مختلف الأقطار العربية، وغطت بحوث الندوة مختلف جوانب الأدب الكويتي، من شعر وقصة ورواية ومسرحية ومقالة خلال الفترة من عام ١٩٥٠ حتى اللحظة الراهنة. وجميل أن يولي المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الأدب الكويتي اهتماما خاصا في برنامجه الثقافي. بعد أن غطى في مطبوعاته وأنشطته الأدب العربي في مختلف فروعه،

الأدب الكويتي في نصف قرن

د. خالد عبد اللطيف رمضان

وخدم الثقافة العربية خدمات جليلة منسجما مع توجهات جميع المؤسسات الكويتية المعنية بالشأن الثقافي. فمنذ الخمسينيات، التي شهدت بداية انطلاق الدولة الحديثة، والنهوض المتسارع في مختلف أوجه الحياة، أولت الكويت بكل مؤسساتها الحكومية والأهلية الشأن العربي جلّ اهتمامها، وخاصة في المجال الثقافي، بداية من تأسيس مجلة العربي مرورا بالعديد من الدوريات المهمة من عالم الفكر وعالم المعرفة، وسلاسل التراث العربي، والدوريات التي تصدرها جامعة الكويت، وغيرها إضافة إلى المؤتمرات الثقافية والندوات التي كانت تعقد بين فترة وأخرى.

وفي إقامة مثل هذه الندوة التفاتة خاصة إلى الأدب الكويتي، بعد أن كانت الندوات تتناول قضايا عربية عامة أو على مستوى دول الخليج العربي.

نأمل من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب إلى جانب دوره الثقافي العربي، أن يواصل ما بدأ به، وأن يولي الساحة الثقافية الاهتمام الذي تستحقه، وأن يسلط الضوء على مختلف أوجه الإبداع الفني والأدبي في الكويت، مع عدم الانقطاع عن محيطنا العربي فثقافتنا مجرد رافد يصب في مجرى الثقافة العربية الأم.

ومع المزيد من التواصل مع المثقفين والمبدعين العرب، نأمل أن نجذب المثقفين والمبدعين الكويتيين إلى الأنشطة الثقافية للمشاركة الفعالة والحضور المتألق.



الأماكن الكويتية

في كتاب «معجم البلدان»
لياقوت الحموي

• د. يعقوب يوسف الغنيم

- جعفر بن أحمد المروزي المتوفى في
سنة 274 هـ.

- محمد بن أحمد المقدسي المتوفى في
سنة 375 هـ.

- أبو عبيد البكري المتوفى في سنة
496 هـ.

- ياقوت الحموي المتوفى في سنة
626 هـ.

وهناك أعداد كبيرة من العلماء الذين
ألفوا في هذا الفن لا مجال هنا لتعدادهم
أو ذكر أسمائهم.

وشهاب الدين ياقوت بن عبدالله
الحموي نموذج رائع من تلك النماذج
التي زخر بها التاريخ العلمي العربي،
وبرز فيها مدى الاهتمام بالعلم بشكل
عام، فقد أسرف في بداية حياته من قبل
الروم، ثم حمل إلى بغداد حيث تم بيعه
إلى تاجر يدعى عسكر الحموي، الذي
أدخله إلى الكتاب لكي يتعلم الخط
فينتفع به في ضبط أعماله، ثم أصبح
تاجراً جوالاً لمولاه، ولكنه كان في
إحدى فترات حياته ناسخاً للكتب الأمر

اهتم العلماء العرب منذ زمن بعيد
بالتأليف في الموضوعات
الجغرافية، وكان عملهم هذا في
اتجاهين يتعلق الأول منهما
بالمعاجم الجغرافية ويتعلق الثاني
بكتب البلدان والمسالك إلى الممالك.

وقد بدأ أبو عبيد عبدالله بن
عبد العزيز البكري العمل على هذين
الاتجاهين حينما ألف كتابيه:
«معجم ما استعجم» و«المسالك
والممالك»، ويعتبر كتاب معجم
البلدان لياقوت الحموي، قمة في
الاتجاه الأول وكتاب «أحسن
التقاسيم في معرفة الأقاليم» لمحمد
بن أحمد المقدسي قمة في الاتجاه
الثاني، كل ذلك إثر محاولات سابقة
أدت إلى وصول هذا الفن إلى ما
وصل إليه عند من أشرنا إليهما.

وللدلالة على قدم اهتمام علمائنا
بهذين المجالين نعرض هنا إلى
بعض الأسماء التي ألف أصحابها
فيهما وهم:

دون موضع، لتكمل فوائد هذا الكتاب، ويستغنى به عن غيره من هذا الباب. ثم يضيف إلى ذلك قوله:

«ثم أعود إلى الغرض فأقسمه ثمانية وعشرين كتاباً على عدد حروف المعجم، ثم أقسم كل كتاب إلى ثمانية وعشرين باباً للحرف الثاني للأول، وألتزم ترتيب كل كلمة منه على أول الحرف وثنائه وثالثه ورابعه، وإلى أي غاية بلغ، فأقدم ما يجب تقديمه بحكم ترتيب: أ ب ت ث .. على صورته الموضوعية له، من غير نظر إلى أصول الكلمة وزوائدها، لأن جميع ما يرد إنما هي أعلام لمسميات مفردة، وأكثرها عجمية ومرجلة لا مساغ للاشتقاق فيها».

ومن الجدير بنا ذكره هنا أن المؤلف قد أهدى كتابه إلى خزانة الوزير علي بن يوسف الشيباني منهياً إهداءه بالأبيات التالية:

فلما قضت نفسي من السير ما قضت
على ما بليت من شدة وليّان
علقت بحبل من حبال ابن يوسف
أمنت به من طارق الحـدثان
تغطيت عن دهري بظل جناحه
فعيني ترى دهري، وليس يراني
فلو تسأل الأيام عني لما درت
وأين مكاني، ما عرفن مكاني

ومن الأماكن التي ذكرها ياقوت الحموي في معجمه عدد من المواضع الكويتية المعروفة لنا اليوم، سواء أكان ذلك باسمها القديم، أو بعد أن لحق بعض أسمائها شيء من التحريف،

الذي أفاده كثيراً، حتى أصبح موسوعة علمية متنقلة بسبب ما قرأه من كتب في أثناء نسخها. توفي في سنة 1228م في مدينة حلب.

وكتاب ياقوت المسمى (معجم البلدان) كتاب جليل القدر، عظيم الفائدة يحتوي على معلومات مهمة ومفيدة عن عدد كبير من الأماكن في العالم المعروف له في أثناء حياته، ويضم أخباراً كثيرة وأشعاراً متنوعة، وقد طبع عدة طبعات منها الطبعة المتوافرة الآن، وهي طبعة دار صادر في بيروت التي تكرر نشرها منذ سنة 1955م وتتكون من أربعة مجلدات ضخمة، بدأها المؤلف بمقدمة تحدث فيها عن موضوع الكتاب، وبواعت تأليفه له، كما تحدث عن سابقه من المؤلفين، ثم ذكر الأبواب التي يتكون منها الكتاب وهي خمسة، نص عليها بما يلي:

الباب الأول: في ذكر صورة الأرض وحكاية ما قاله المتقدمون في هيئتها، وما روي عن المتأخرين في صورتها.
الباب الثاني: في وصف اختلافهم في الاصطلاح على معنى الإقليم وكيفيته واشتقاقه ودلائل القبلة في كل ناحية.

الباب الثالث: في ذكر ألفاظ يكثر تكرار ذكرها فيه يحتاج إلى معرفتها كالبريد والفرسخ والميل والكورة وغير ذلك.

الباب الرابع: في بيان حكم الأرضين المفتحة في الإسلام وحكم قسمة الفيء والخراج فيما فتح صلحاً أو عنوة.

الباب الخامس: في جمل من أخبار البلدان التي لا يختص ذكرها بموضع

بين البصرة واليمامة، وهو إلى اليمامة أقرب». وقال أبو عبيد البكري عن هذا الموضع «تياس.. موضع في بلاد بني تميم، وهو الذي مات فيه العلاء بن الحضرمي».

والعلاء بن الحضرمي رجل من كبار الصحابة، مستجاب الدعوة، استعمله رسول الله صلى الله عليه وسلم على البحرين (التي كانت تشمل الكويت) وبقي فيها في خلافة أبي بكر وعمر رضي الله عنهما.

٤ - الحومان؛ ذكر ياقوت هذا الموضع دون تحديد واضح، ومما قاله عنه: «وهو موضع في بلاد بني عامر بن صعصعة».

وهذا الموقع هو المسمى اليوم حومة، وهو في الشمال الغربي للكويت، يأتي على يسار الطريق المؤدي إلى العبدلي وقد ذكره ذو الرمة بقول:

تَرَاوَرْنَ عَنْ قُرْآنٍ عَمْدًا وَمِنْ بِهِ مِنَ النَّاسِ

وازورت سراهن عن حَجَرٍ

فأصبحن بالحومان يجعلن وجهه

لأعناقهن الجدي أو مطلع النسر

فصممن في دويّة الدو بعد ما

لقين التي بعد اللّتيّا من الضّمّر

فأصبحن يجعلن الكواظم يمينه

وقد قلقت أجوازهن من الضّفّر

وفي هذه الأبيات وصف للطريق من

اليمامة إلى كاظمة، وهو طريق يسير

بالشعر من الغرب إلى الشرق، حيث

يقول شارح ديوان ذي الرمة: «الجدي

والنسر كواكب، يقول جعلن رؤوسهن

قبل المشرق».

٥ - الرحا؛ يعرف هذا الموقع اليوم

باسم الرحية، غربي الجهراء، وفيه

يقول ياقوت: «رحا بلفظ الرحا التي

وسوف نعرض بعضها مما ذكره صاحبنا عن هذه المواضع بشيء من الاختصار، إذ إن المقصود من هذه المقالة إنما هو الإشارة إلى هذا الأمر دون التوسع فيه.

١ - أواره؛ ويسمى الموقع اليوم واره، وهو تل معروف بالقرب من الأحمد، وفيه يقول ياقوت: «أواره بالضم؛ اسم ماء أو جبل لبني تميم، قيل: بناحية البحرين، وهو الموضع الذي حرق فيه عمرو بن هند بني تميم». ومعروف أن الكويت واقعة ضمن إقليم البحرين بحسب التقسيمات الجغرافية القديمة، وقصة عمرو بن هند مع بني تميم معروفة ومروية في الكتب.

٢ - برقان؛ وهو موضع معروف بهذا الاسم، وعنه يقول ياقوت: «برقان؛ موضع بالبحرين قتل فيه مسعود بن أبي زينب الخارجي، وكان غلب على البحرين وناحية اليمامة بضع عشرة سنة، حتى قتله سفيان بن عمرو العقيلي سار إليه ببني حنيفة، فقال الفرزدق:

ولولا سيوف من حنيفة جُرِّدت

ببرقان، أمسى كاهلُ الدّين أزورا

تركن لمسعود وزينب أخته

رداء وجلبابا من الموت أحمرّا

٣ - تياس؛ وهو موضع يقع على

الحدود الكويتية الجنوبية وقد سمته

بلدية الكويت في الخريطة التي

أصدرتها «اللتياس» وهو تحريف

للاسم الأصلي، وذكر ياقوت لمسمى

تياس عدة أماكن منها قوله: وقيل جبل

طحن فيها: جبل بين كاظمة والسيدان».

٦ - رمم: وهو ما يسمى اليوم أم الرمم، وقد أشار إليه ياقوت إشارة سريعة حين قال: «وقرأته في شعر مضر بن ربيعي»:

ولم أنس من ريا غداة تعرضت
لنا دون أبواب الطّراف من الأدم
تعرّض حوراء المدامع ترتعي
تلاعا وغلاّنا سوائل من رمم

عشية تبليغ المودة بيننا
بأعيننا من غير عي ولا بكم
ومما يؤكد أن المقصود بهذا الموقع هو أم الرمم المعروف لنا اليوم، قول عمرو بن شأس:

ديار ابنة السعدي هيه تكلمي
بدافقة الحومان فالسفح من رمم
وتقع أم الرمم في مقابل حومة على
يمين المتجه إلى العبدلي.

٧ - سفوان؛ ولئن كان هذا الموقع داخلا اليوم ضمن الحدود العراقية مقابلا لمنطقة العبدلي الكويتية، فإنه كان - في وقت ما - ضمن حدود الكويت، ففي رسالة من الشيخ مبارك الصباح يبين فيها حدود الكويت للسلطات العثمانية جاء ما يلي: «وحدودنا من شمال أم قصر التي بناها جدنا جابر، وسفوان».

٨ - السيدان؛ وهو المسمى حاليا السّادة، وهو موقع يجده من يطلع على خريطة الكويت غربي الجهراء عن يمين المتجه إلى السالمي الواقع - غربا - بالقرب من الحدود الكويتية السعودية. وحول حدود السيدان القديم حديث طويل أورده في كتابي «السيدان، قبس من ماضي الكويت».

وعنه يقول ياقوت: «موضع وراء

كاظمة بين البصرة وهجر، وقيل ماء لبني تميم في ديارهم».

٩ - الشجي؛ وهو ما يسمى اليوم «الشقايا» يقع غربي الكويت، ذكره ياقوت الحموي: «والطريق من المدينة إلى البصرة يسلك من الشجي والرحيل في القف، ثم يأخذ في الحزن على الوقباء، وبين الشجي وحفر أبي موسى ثلاثون ميلا».

وقد ذكر من الأماكن المعروفة اليوم «الرحيل» وهو باسمه هذا ظاهر على خريطة الكويت.

١٠ - طوالة؛ ويسمى اليوم: الطويل، ويقع بالقرب من برقان وأورة، قال ياقوت: «طوالة بالضم: موضع ببرقان فيه بئر» وقد وصف هارولد ديكسون طوالة بقوله: «الطويل: وهي مجموعة من اثني عشرة بئرا مياهها عذبة، وعمقها حوالي 40 قدما، وتقع على بعد ستة أميال إلى الغرب من وارة».

١١ - العدان؛ يطلق اسم العدان عندنا على الساحل الممتد من رأس الأرض شمالا حتى نهاية الحدود الكويتية جنوبا. وعنه يقول ياقوت: «عدان: موضع في ديار بني تميم بسيف كاظمة، وقيل ماء لسعد بن زيد مناة بن تميم، وقيل هو ساحل البحر كله كالطّف».

ومهما يكن من أمر فيما يتعلق بأقوال ياقوت هذه، فإن من الواضح ارتباط اسم العدان بساحل البحر من جهة وبالجهة التي فيها كاظمة من جهة أخرى.

١٢ - فردة؛ وهو اليوم الفريدة، هكذا قال أستاذنا أحمد البشر الرومي،

وعنها يقول ياقوت: «كاظمة: جو على سيف البحر في طريق البحرين من البصرة، بينها وبين البصرة مرحلتان، وفيها ركايا كثيرة، وماؤها شروب، واستسقاؤها ظاهر، وقد أكثر الشعراء في ذكرها».

ومن هذا الذي ذكره ياقوت، قول مهيار الدارمي:

يا نسيم الصبح من كاظمة
شد ما هجت الجوى والبرحا
الصَّبَا إن كان لا بد الصَّبَا
إنها كانت لقلبي أروحا

وقول الشريف المرتضى:

لو كان للواشين مقدرة
ما سوَّغوك زيارة الحُم
زرت الألى باتوا بكاظمة
مُتَلِّمين جوى على الرُّضَم
طرحوا الخدود على سواعدهم
والليل في أثوابه السَّحْم
ولقد طَرَقْتُ وما طرَوْكُ في
علم لَقَائِفهم ولا رَجْم
١٥ - كُدَد، يقول ياقوت: «كُدَد، بضم

أوله وفتح ثانيه، موضع قرب أواره».

وقد سبق لي أن قلت إن كدد هو الموضع المعروف في وسط الكويت المسمى اليوم الشدادية، وكان يدعى الجدادية بالجمع المعطشة التي لاشك في أنها انتقلت من الكاف التي هي الأصل، وقد سمعت بعضهم يقول: الكدادية، وبذلك فإن الاسم تحول مع الزمن من «كداد» إلى الشدادية.

١٦ - وذكر ياقوت خرم قائلًا:
«الخرم بكاظمة جبيلات وأنوف
جبال»، «ويرى المتجه إلى الصبية على
يمينه سلسلة مرتفعات غضى، التي

وقال ياقوت: «فردة.. اسم جبل بالبادية) ومثل لذكره في الشعر بقول الراعي النميري:

عجبت من السارين والريح قَرَّةً
إلى ضوء نار بين فردة والرحا

إلى ضوء نار يشتوي القَدَّ أهلها
وقد يُكْرَمُ الأضيافَ والقَدُّ يشْتَوِي
ونذكر هذا الموضع على لسان هذا الشاعر، واقتترانه بالرحا الذي سبق لنا أن تحدثنا عنه دليل على أن المقصود بفردة هو الفريدة الذي استحال على مر الأيام من جبل إلى تل صغير واقع في الجزء الجنوبي الغربي من الجهرة.

١٣ - القصيبة؛ ويسمى اليوم أم قصبه وهو موضع على الطريق المؤدي إلى النويصيب بعد اجتياز أم الهيمان، وقد ذكره ياقوت بقوله: «ويوم القصيبة: لعمر بن هند علي بني تميم، وهو يوم أواره، قال الأعشى:

ونكون في السلف الموازي
منقرا وبني فزارة
أبناء قوم قُتِلُوا

يوم القصيبة من أواره وعلى الرغم من أن ياقوتا قد ذكر عدة مواضع بهذا الاسم فإن شعر الأعشى له أهميته فيما اخترناه، ولا يمنع أن يوم أواره قد شهد شيئا من الكر والفر اتسع بسببهما ميدان المعركة حتى وصل إلى أم قصبه التي تبعد حوالي عشرين كيلومترا عن أواره.

١٤ - كاظمة؛ حافظت كاظمة على اسمها ولكنها لم تحافظ على مساحتها إذن من المعروف أن هذا الاسم يشمل موقعا أكبر من الموقع المعروف اليوم الذي يقع على الطرف الغربي لجون الكويت.

١٨ - ملح؛ وهو موقع قريب من المقوع، على طريق الأحمدى القديم، وقد ذكر ياقوت عددا من المواقع بهذا الاسم أقربها إلى موقعنا هذا قوله: «وقال السكري: مَلَح ماء لبني العدوية، ذكر ذلك في شرح قول جرير: يا أيها الراكب المزجي مطيته بلَغ تحيتنا، لُقِّيت حُمْلانا تُهدي السلام لأهل الغور من ملح هيهات من ملح بالغور مُهدانا

أحبب إليّ بذاك الجزع منزله بالطلح طلحا وبالأعطان أعطانا ١٩ - الوفراء؛ وهي القرية والمنطقة الزراعية الواقعة في جنوب الكويت، ورد ذكرها في كتاب لغدة الأصفهاني «بلاد العرب»، وفي كتاب معجم ما استعجم للبكري، وفي شعر الأعشى، وقد قال ياقوت: «وفراء: اسم موضع» ولم يحدد، ولكن ما ورد في المراجع الأخرى يقربنا إلى القول إن وفراء المقصودة هي هذه التي بيننا، خاصة أن الأصفهاني يقول عنها إنها «من مياه بني مالك بن سعد وبني الحرماز بن مالك» وهم من سكان المنطقة التي نعيش عليها اليوم.

هذه نماذج مختارة من الأماكن الكويتية التي ذكرها ياقوت في كتابه. وهناك مواضع أخرى تشابه أسماءها وأسماء مواضع في الكويت ولكن مواقعها مختلفة، كما أن هناك مواضع لم يذكرها، ولكنها مذكورة في عدد من الكتب، ومن ذلك: اللياح وأديرع غربي الكويت، في الجهة التي فيها حومة التي أشرنا إليها فيما سلف، وقد ورد

يطل جزء منها على الطريق المتجه إلى كاظمة شمالا منفصلا عن طريق الصبية، ومن الجدير بالذكر أن (غضى) وهو من المواقع التي لم يتردد ذكرها في المعاجم الجغرافية القديمة مذكور في كتاب (الكامل في التاريخ) لابن الأثير عند حديثه عن بدايات معركة القادسية، حيث كان من الأماكن التي نزل بها الناس في مرحلة من مراحل الاستعداد للمعركة».

ومرتفعات غضى المقابلة لكاظمة جنوبا عنها هي التي عناها ياقوت باسم خرم، وتسمى أيضا: المخارم، وقد وردت هذه التسمية في كتاب لغدة الأصفهاني المسمى «بلاد العرب» حين قال واصفا الطريق: «ثم تجوز إلى موضع يقال له المخارم حتى تهبط كاظمة».

١٧ - والمقر؛ وقد ذكر أستاذنا أحمد البشر الرومي أن المقصود به ما يسمى اليوم أمغيرة، وهي بئر من مجموعة آبار تقع في منخفض مرتفعات غضي وحولها أكمة مشرفة عليها. وقد ذكر أبو عبيدة معمر بن المثنى هذا الموقع فقال: «المقر: جبل بكازمة، وفيه قبر غالب»، وغالب هذا هو والد الفرزدق الشاعر. وقال ياقوت: «المقر: علم مرتجل لاسم جبل كاظمة في ديار بني دارم»، وأضاف: «وقال العمراني: مقر موضع بكازمة، وقيل: أكمة مشرفة على كاظمة».

وهناك حديث طويل حول الموقع، وحول قبر أبي الفرزدق، وما دار حوله من أحداث سوف يجدها من يريد الاستزادة في كتابنا: «كاظمة في الأدب والتاريخ».

وبعد؛ فهذه عجالة حول موضوع أراه من أهم الموضوعات التي يجب أن تستمر الدراسة حولها، ومسميات المواقع تعطي المؤرخ فرصة كبيرة يعرف من خلالها تاريخ كل موقع، وأخبار البشر الذين مروا عليه. ولذا فإن من الضروري الحفاظ على الأسماء، والعودة إلى القديم منها في حالة التحول عنه. ولا أنسى التذكير بضرورة العمل على إحياء التاريخ القديم للأراضي الكويتية حتى نربط تاريخنا الحديث بما قدم منه، وهذه مسؤولية الأجيال منذ اليوم، ولا خير في أمة تهمل تاريخها.

ومن الجدير بالذكر أن هذا الأمر الذي اهتم به عدد من علماء أمتنا قد أصبح اليوم من مهمات المنظمات الدولية التي باتت تعنى بتثبيت الأسماء الجغرافية، وتحرص على دوام هذه الأسماء في مواضعها، تماماً كما هو الحال عندنا حين ننادي بالعودة إلى مسميات مواقعنا كما كانت في الأصل.

المراجع:

- معجم البلدان لياقوت الحموي.
- معجم ما استعجم لأبي عبيد البكري.
- مصادر البكري ومنهجه الجغرافي.
- للدكتور عبدالله يوسف الغنيم.
- أواره في الأدب والتاريخ للدكتور يعقوب يوسف الغنيم.
- السيدان قبس من ماضي الكويت.
- للدكتور يعقوب يوسف الغنيم.
- بلاد العرب للغدة الأصفهاني.
- الكامل في التاريخ لابن الأثير.

ذكرهما في قصيدة للشاعر نهشل ابن حري بن ضمرة حيث يقول:
ولم تحموا على نَعَم بن سؤر
صوامَ إلى أديرع فاللياح
ومن المواقع التي لم يذكرها لياقوت (الدو) والمسمى اليوم الدبدبة في الزاوية الغربية للكويت. والحجيجة، الموقع الكائن بقرب الصبية، وقد سمي باسم امرأة تدعى الحجيجة التغلبية، وكانت لها قصة في هذا الموقع. وللحجيجة (الموقع) ذكر في تاريخ الكويت الحديث، خاصة في عهد الشيخ مبارك الصباح، وذلك حينما كان الجدال على أشده بين الكويت والدولة العثمانية بشأن جزيرتي وربة وبوبيان، وقد حاول الأتراك احتلال الحجيجة. آنذاك. ولكن الشيخ بادر إلى إرسال أربعين رجلاً مسلحاً فوتوا الفرصة على الطامعين.

ومن الأماكن التي لم يذكرها لياقوت: الفوارس، وكان يسمى الفارسي، وهو موقع بالقرب من تياس الذي أشرنا إليه في جنوبي الكويت.

ومنها: الضباعية وكان الموقع معروفاً باسم: ضُباع، ويبعد عن الكويت مسافة 59 كيلومتراً إلى الجنوب. ومن الأماكن التي لم يذكرها صاحبنا: المناقيش وكان يسمى المناقشية، وهو موضع معروف في جنوب غربي الكويت.

ولا يزال البحث في الأماكن الكويتية يؤدي إلى العثور على ما له تاريخ منها ينبغي أن تتم حوله متابعة علمية تقرب منه ما ابتعد عن أذهان الناس.

استقبال الأدب الكويتي عالميا مقاربة أولية

أ.د. عبده عبود

١.

الأعمال الأدبية إلى لغات أجنبية وينشر ويقرأ مترجما إلى تلك اللغات، ناهيك عن الأعمال الأدبية التي تكتب أصلا بلغة عالمية، كالإنكليزية، وتستقبل عالميا، لقد شهدنا حديثا ظاهرة صدور عمل أدبي معين بعدة لغات في وقت يكاد يكون واحدا، حدث ذلك في حالات كتاب يسمون «عالميين»، من أمثال الكولومبي غارثيا ماركينز، والتشيلية إيزابيل أليندي، فقد كان الفارق الزمني بين صدور أعمال لأولئك الأدباء بلغاتها الأصلية وبين صدور ترجمات لتلك الأعمال بالألمانية والفرنسية والإنجليزية وغيرها من اللغات صغيرا لا يقاس في الأسابيع والشهور، لا بالسنين، كما كان يحدث في الماضي. إننا نعيش اليوم عصرا تحققت فيه نبوءة الأديب الألماني غوته، الذي استشرف في عشرينيات القرن التاسع عشر، بزوغ عصر الأدب العالمي (Weltliteratur)، ذلك الأدب الذي بات اليوم حقيقة قائمة، ولم يعد مجرد نبوءة أو رؤيا (١).

سواء كنا من خصوم العولمة أم من أنصارها فإن الأمر الذي لا جدال فيه هو أن العولمة تتقدم بخطوات كبيرة متسارعة، وأن عقارب الساعة لا يمكن أن تدور إلى الخلف، أي إلى وضع ما قبل العولمة. لقد انتهى زمن العزلة القومية، وبدأ عصر لا حدود فيه لتدفق المعلومات والصور ولا قيود عليه. إنه عصر الإنترنت والفضائيات، وهو عصر يفرض متربباته على الجميع، ويجبرهم على أن يستخلصوا النتائج، راضين كانوا أم غاضبين، فالتطور التقني والاقتصادي والثقافي لا يرحم، والقطار يفوت من لا يتقيد بمواعيده. وهذا ينطبق أيضا على الأدب في عصر العولمة، فمضمار إنتاج الأدب، ونشره، وتلقيه، لم يعد مضمارا قوميا صرفا بل صار له بعد عالمي، تزداد أهميته يوما بعد يوم. إنتاجيا لم يعد في عالم اليوم وجود لأديب لا يتأثر بالأداب الأجنبية ويتلقاها، واستقباليا قد لا ينقضي أكثر من شهور قليلة، قبل أن يترجم بعض

ولكن ماذا عن الأدب العربي المعاصر؟ هل واكب ذلك التطور، وهل استخلص أهله من كتاب وناشرين ومؤسسات ثقافية ما يترتب على العولمة من نتائج؟ هناك في العالم العربي من يجيب عن هذا السؤال بـ (نعم)، مشيراً إلى فوز الأديب العربي المصري نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب سنة 1988، وإلى التحسن الملحوظ الذي طرأ على حركة ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية في الأعوام الأخيرة، وإلى تزايد الدراسات النقدية الأجنبية حول ذلك الأدب، ولا سيما الرسائل الجامعية. إنها بلا شك مؤشرات هامة لا يجوز تجاهلها، ولكن في الوقت نفسه علينا ألا نبالغ في تقدير أهميتها، لأننا، إذا ما فعلنا ذلك، نمارس خداعاً للذات، ليس أكثر. فالأدب العربي لم يحقق، حتى بعد فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل، اختراقاً كبيراً على الصعيد العالمي، وما زالت الرقعة التي يشغلها من ساحة الأدب العالمي الفعلي محدودة جداً. أما الأسباب فهي كثيرة، منها الحواجز اللغوية والتناقضات الحضارية. فاللغة العربية ليست واسعة الانتشار في الخارج بصفتها لغة أجنبية. أما الحضارة العربية الإسلامية التي ينتمي إليها الأدب العربي، فهي حضارة نجح الأعداء، وهم أكثر وواسعوا التأثير عالمياً، بالإضافة إلى الجهالة من أبنائها، في تشويه صورتها عالمياً، وتأليب المنتمين إلى الحضارات الأخرى عليها،

إلا أن من أهم تلك الأسباب تقصير الجهات الرسمية العربية، ونعني بذلك وزارات الثقافة والخارجية والإعلام واتحادات الأدباء والكتاب، في رعاية استقبال الأدب العربي عالمياً ودعمه، ففي الوقت الذي تنفق فيه الحكومات العربية مبالغ طائلة من ميزانيات دولها على نشاطات إعلامية هدفها تلميع صورتها في الخارج، لا تنفق تلك الحكومات مليماً واحداً على رعاية استقبال الأدب العربي خارجياً، وكأن هذا الشأن لا يعينها، بل هو لا يعينها بالفعل. لم يحدث أن دعي مترجم أدبي أو ناقد أدبي أجنبي من قبل الجهات الرسمية العربية السابقة الذكر لزيارة بلد عربي والتعرف إلى أدبه وأدبائه، ولم يسبق أن قدم دعم مادي من أي نوع لدار نشر أجنبية تنشر أعمالاً أدبية عربية مترجمة، وما أكثر شكوى المترجمين والنقاد الأجانب، من عدم اكتراث الجهات الثقافية العربية بترجمة الأدب العربية إلى اللغات الأجنبية! وعلى سبيل المثال بلغ عدد ما نقلته المترجمة الألمانية دوريس كيلياس (Doris Kilias) إلى لغتها الأم من أعمال أدبية عربية ثلاثين كتاباً، من بينها ثلاثية نجيب محفوظ بأكملها، ولكن تلك المترجمة العظيمة لم تتلق أي دعم أو تشجيع من أي جهة ثقافة رسمية عربية، ولم يتذكرها أحد ولو بكلمة شكر. إن العرب - ولنقلها بكل صراحة - يجهلون أهمية استقبال أدبهم عالمياً، ودوره في تشكيل صورتهم في الخارج (2)، ولذلك فإنهم لا يقدرّون جهود أولئك المترجمين والنقاد

الأجانب الذين يتم ذلك الاستقبال بفضلهم.

- 3 -

على ضوء تلك المعطيات نتساءل: ما نصيب الأدب الكويتي من العالمية؟ ما نصيبه من الترجمة إلى اللغات الأجنبية ومن التوسيط النقدي بتلك اللغات؟ ماذا يعرف العالم عن أدب الكويتي؟ هل سمع العالم بأدباء من أمثال إسماعيل فهد إسماعيل وليلى العثمان وسالم عباس وخليفة الوقيان وصقر الرشود، على سبيل المثال لا الحصر؟ يؤسفنا القول إن نصيب الأدب الكويتي من الاستقبال العالمي ضئيل جداً. ومما يزيد ذلك الأسف كون الكويت دولة عربية تولى دورها الثقافي أهمية كبيرة، فهي الدولة التي قدمت للثقافة العربية المعاصرة مجالات كالعربي وعالم الفكر والكويت وسلسلة (عالم المعرفة) و(المسرح العالمي) و(إبداعات عالمية)، وتلك إنجازات ثقافية ذات أهمية بالغة، ومساهمة جوهرية في التنمية الثقافية العربية. ولكي أوضح ضالة استقبال الأدب الكويتي من خلال مثال ذي دلالة كبيرة، أود الإشارة إلى فهرس الأعمال الأدبية العربية المعاصرة المترجمة إلى الألمانية، فقد اقتصر نصيب الأدب الكويتي على مجموعتي مختارات قصصية للكاتبة **ليلى العثمان**، عنوان الأولى (الجدران تتمزق)، وعنوان الثانية (ليلى تدخل الحي) (3)، ترجم المجموعة الأولى إلى الألمانية سليمان توفيق، وهو أديب سوري

مقيم في ألمانيا منذ وقت طويل، وقد صدرت تلك المجموعة في برلين عن دار نشر صغيرة تدعى (Edition Or-ient) سنة 1988، وفي طبعة ثانية سنة 1991، وهذا مؤشر إيجابي. أما المجموعة القصصية الثانية فقد نقلتها المترجمتان الألمانيتان أنجليكا راهمر ((Angelika Rahmer ونها فورست (Nuha Forst)، وصدرت هذه المجموعة عن دار النشر ذاتها سنة 1993. أما الأدباء الكويتيون الآخرون فلم ينالوا أي نصيب من الاستقبال الترجمي والنقدي في ألمانيا، وفي هذا السياق لا بد من الإشارة إلى أن الألمانية هي اللغة الأولى في العالم باعتبارها لغة يترجم إليها (لغة هدف)، ولذا فإن المثال الذي أوردته يتمتع بقيمة ومغزى كبيرين، صحيح أن هذا المثال لا يجوز أن يعمم، لأن الأمر يختلف من لغة أجنبية إلى أخرى، ولكن يمكن أن يعد مؤشراً يسمح ببعض الاستنتاجات.

تشير **ليلى محمد صالح** في كتابها «أدباء وأديبات الكويت» إلى أن **ليلى العثمان** هي «أول أديبة كويتية ترجمت أعمالها إلى اللغات الأجنبية: الإنكليزية والروسية واليوغسلافية والصينية»، وإلى أن باحثة بولندية قد كتبت رسالة دكتوراه في أدب ليلى العثمان، وتضيف ليلى أن ليلى العثمان «قد عملت على ترسيخ شهرتها خارج الكويت، حيث جعلت كتبها في متناول أيدي الأدباء والكتاب في الخارج» (4). وتبدو لنا هذه الملاحظة هامة، برغم عدم دقتها. فمن المعروف أن ليلى العثمان لم تنشر

عن أسباب الضعف الملحوظ في استقبال أدب إسماعيل فهد إسماعيل عالميا، وذلك التقدم النسبي لاستقبال أدب ليلي العثمان. وفي رأينا فإن تلك الأسباب تتلخص في طبيعة اهتمام المجتمعات الغربية ومصالحها الثقافية المتعلقة بالعرب وأدبهم. فالاستقبال الأدبي لا يخضع، كما هو معروف، لحاجات الطرف المرسل بقدر ما يخضع لحاجات الطرف المستقبل (6)، وفقا لما يراه المقارن الروسي المعروف فيكتور جيرمونسكي. وفي مقدمة الاهتمامات والمصالح الثقافية الغربية الرغبة في تصوير المجتمع العربي مجتمعا تتعرض فيه المرأة لاضطهاد ذكوري فظيع، مما يجعل الغربيين يبحثون في الأدب العربي المعاصر عن كل ما يثبت تلك الصورة ويعززها، فمن خلال تلك الصورة يرفع الغربيون معنوياتهم، ويبدون أمام أنفسهم، وأمام نسائهم بشكل خاص، في أحسن حال، مقارنة بأولئك العرب الذين يضطهدون نساءهم شر اضطهاد، وبذلك تبدو المرأة الغربية بألف خير، إذا ما قورنت أوضاعها بأوضاع بنات جنسها «المعذبات في الشرق» (7). وفي رأينا فإن تسليط الأضواء الترحيمية والنقدية الغربية على الأدبية الكويتية ليلي العثمان، وعلى كاتبات عربيات أخريات، كنوال السعداوي، وآسيا جبار، وفاطمة المرنيسي، وغادة السمان، وسحر خليفة، وسلوى كبر، وإملي نصر الله.. وغيرهن من الكاتبات العربيات المعاصرات، غير بريء من المصالح

أعمالها الأدبية في الكويت فقط، بل نشرتها خارج الكويت أيضا: في (دار الآداب) البيروتية، و(دار الشروق) المصرية، و(دار المدى) الدمشقية، وغيرها. فهل هذا هو المقصود؟ أم المقصود هو أن ليلي العثمان ترسل نسخا من كتبها إلى الأدباء والكتاب، وهذا أمر طبيعي؟ وما معنى «في الخارج»؟ هل المقصود بذلك خارج الكويت؟ أم خارج العالم العربي؟ من المؤكد أن نشر مؤلفات ليلي العثمان خارج الكويت، في عواصم النشر العربية بيروت والقاهرة ودمشق، قد هيا لهذا الأديبة شهرة ما كانت لتتوافر لها لو أنها اكتفت بنشر مؤلفاتها في الكويت. ولكن هل يمكن رد شهرة ليلي العثمان إلى هذا العامل فقط. لو كان الأمر بهذه البساطة لما اقتصر استقبال الأدب الكويتي عالميا على ليلي العثمان، ولشمل كتابا وكاتبات آخرين، وفي مقدمتهم الكاتب الروائي والمسرحي والقاص والناقد الكويتي المعروف إسماعيل فهد إسماعيل، الذي نشرت رواياته ومجموعاته القصصية في بيروت والقاهرة ودمشق، وهو يتمتع بشهرة عربية كبيرة، ولكن إسماعيل فهد إسماعيل غير معروف عالميا، رغم زعم ليلي محمد صالح أن «إنتاجه معروف على مستوى الوطن العربي والعالم» (5). فالأصح أن نقول إن إنتاجه الروائي والقصصي معروف عربيا. أما عالميا فلا علم لنا بوجود ترجمات لذلك الإنتاج إلى اللغات الأجنبية؛ وهذا لا يضره ولا يقلل من أهميته، ولكنه يستدعي منا أن نتساءل

ضمن ترجمة إسبانية في كتاب (كتابات عربية) مع مجموعة من الكاتبات العربيات». ولا تخفي ليلي العثمان اعتزازها بذلك، إذ تقول «أفرح أن أدبي يلقي اهتمام العالم. بهذا أكون قدمت بعض الوفاء لبلدي. أفرح لأن هذا التكريم من العالم هو الرد الصارم على من يهينون أدبي متجاهلين كل السنوات التي بها شقيت وأرقت» (9). إن هذا الاعتزاز مشروع، ويحق لليلي العثمان أن تفخر باستقبال أدبها عالمياً، وهذه خدمة جليلة لبلدها الكويت أيضاً. ونوافق الكاتبة على أن ذلك التكريم رد على من أهان أدبها، أي على أولئك الرجعيين الظالمين الذين جروها إلى المحكمة، وتسببوا لها أحكام السجن والغرامة المالية ومنع تداول المؤلفات. لقد ألحق أولئك الرجعيون المتسترون بالدين ضرراً هائلاً بسمعة الكويت وصورتها في العالم، ولذلك فإنهم يستحقون الإدانة. إلا أنه لا يجوز لنا أن نتغاضى عن حقيقة أنه في الغرب أوساطاً ثقافية وإعلامية وسياسية تتحين فرصاً كالفرصة التي هيأها لها الظلاميون الكويتيون من خلال ما بات يعرف بقضية ليلي العثمان وعالية شعيب، لا لمناصرة الكاتبات العربية، أو لتقديم «رد صارم» على من يهينون أدبهن، وإنما للاصطياد في الماء العكر، والإساءة إلى سمعة العرب والمسلمين وتشويه صورتهم (10). إن الاهتمام الغربي بأدب ليلي العثمان وغيرها من الأديبات العربيات، هو اهتمام لا يسعنا إلا أن نشكر أصحابه، ولكن لا بد لنا أيضاً من أن نلاحظ أنه اهتمام

والاهتمامات المعرفية الغربية، الرامية إلى تشويه صورة العرب والمسلمين، عبر إظهارهم في مظهر شعوب معادية للمرأة، وذلك بغرض إظهار المجتمعات الغربية في صورة مجتمعات تصان فيها حرية المرأة وكرامتها، فبهذه الوسيلة يصبح الغربيون أكثر ثقة وتمسكا بمجتمعاتهم وقيمهم، مما يزيد تلك المجتمعات تماسكاً وتعالياً على المجتمعات والحضارات الأخرى، وهذا ما عبر عنه رئيس الوزراء الإيطالي برليسكوني في تصريحه الشهير الذي زعم فيه أن الحضارة الغربية متفوقة على حضارة الإسلام، إلا أن الأدبية الكويتية ليلي العثمان (وزميلاتها من الكاتبات العربية) ليست مسؤولة عن تلك الاهتمامات والمصالح الثقافية الغربية المشبوهة، وهي لا تستطيع أن تمنع أحداً من الغربيين من أن يترجم أعمالها إلى لغته أو أن يكتب عنها نقدياً، بل من الطبيعي أن تكون شاكراً وممتة لكل من يفعل ذلك. وهذا ما عبرت عنه ليلي العثمان بكل اعتزاز في سيرتها الذاتية الموسومة بـ (المحاكمة)، حيث كتبت «ويعرف الجميع أن لي مؤلفات ترجمت إلى لغات أجنبية» (8). وكتبت ليلي العثمان في موضع آخر من سيرتها: «خلال السنوات الثلاث (أي التي أعقبت الاستدعاء الأول إلى المحكمة سنة 1996) كافأني العالم. تمت ترجمة مجموعة إلى اللغة الفرنسية عن هيئة اليونسكو، وترجمة أخرى إلى اللغة البولندية، وأخرى إلى اللغة الجورجية، ودخلت

ومتوازنة عنه، لا تسلط الأضواء على أديب كويتي لتحجبها عن الأدباء الكويتيين الآخرين، بل تسلط الأضواء على أولئك الأدباء، حسب الأهمية الإبداعية والفكرية لكل منهم. وهذا أمر للكويت فيه مصلحة ثقافية كبيرة. فالكويت دولة تركز على دورها الثقافي، وقد مارست ذلك الدور على الصعيد العربي بنجاح كبير. إلا أن ذلك الدور لا يكتمل إلا إذا مورس عالميا بالنجاح نفسه. وهذا يتطلب أن تشجع المؤسسات الثقافية الكويتية، الحكومي منها والأهلي، استقبال الأدب الكويتي في العالم، إن على صعيد الترجمة إلى اللغات الأجنبية، أم على صعيد التأليف النقدي الذي يعرف بذلك الأدب. أما الحد الأدنى الذي يجب أن يتوافر فهو:

1- ترجمة مختارات من القصة القصيرة الكويتية إلى اللغات الأجنبية الرئيسية، وهي مختارات ينبغي أن تعكس بصورة موضوعية ومتوازنة أهم ما في تلك القصة وما فيها من أعلام واتجاهات فنية وفكرية وأجيال.

2- ترجمة مختارات من الشعر الكويتي الحديث والمعاصر إلى اللغات الأجنبية الرئيسية وفقا للمبدأ ذاته.

3- ترجمة بعض الأعمال الروائية الكويتية التي تعبر عن الواقع الاجتماعي الكويتي بمستوى رفيع.

4- ترجمة مرجع نقدي شامل عن الأدب الكويتي: تاريخه، واتجاهاته

الفنية والفكرية، وأجناسه، وأعلامه، ليكون مرجعا للدارسين والمهتمين الأجانب، يقدم لهم المعلومات التي تساعد في فهم الأعمال الأدبية

أحادي الجانب، مبتور، ومقتصر على حالات بعينها، وهذا ليس وليد صدفة، بل هو وليد مصلحة ثقافية وسياسية غربية، تسلط الضوء على جوانب سلبية في حياتنا الاجتماعية والثقافية، وتحجبه عن الجوانب الإيجابية، فلو كان ذلك الاهتمام العالمي - أو بالأصح الغربي - حقيقيا ونزيها، لما اقتصر على حالة معينة، ولا متد ليشمل كل ما هو قيم ومتطور من الأدب الكويتي. أما كون ذلك الاهتمام قد انحصر في الأدبية ليلي العثمان، فهو أمر يثير الريبة، لا في أدب ليلي العثمان، بل في دوافع الطرف الغربي المستقبل ومصالحه الثقافية. كذلك لا يجوز أن تكون لدينا أية أوهام حول حجم استقبال ذلك الأدب عالميا. فترجمة مجموعة قصصية أو مجموعتين في أحسن الأحوال إلى بعض اللغات الأجنبية، لكاتبة لا يقل عدد مؤلفاتها المنشورة عن ثلاثة عشر كتابا حتى عام 2000 (11)، لا يدل على استقبال واسع النطاق، وهو يسمح لنا بالقول إن استقبال الأدب الكويتي عالميا، بما في ذلك أدب ليلي العثمان، هو استقبال هزيل بكل المقاييس، وهو لا يتناسب وأهمية ذلك الأدب، وما يتضمنه من إنجازات إبداعية وفكرية تضاهي مثيلاتها في الآداب الأجنبية المتطورة.

4-

وعلى ضوء ذلك فإن المطلوب هو الارتقاء باستقبال الأدب الكويتي عالميا، وتطويره، ليصبح أكثر تمثيلا لذلك الأدب، وليعطي صورة وافية

الكويتية ووضعها في إطارها التاريخي. أما المؤسسات الثقافية الكويتية التي يجدر بها أن تحقق هذه المقترحات فهي معروفة: «المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب»، و«وزارة الإعلام»، و«مؤسسة عبد العزيز البابطين» و«مؤسسة سعاد الصباح» و«رابطة الأدباء في الكويت» و«جامعة الكويت». على هذا الشكل يمكن أن ينتزع

استقبال الأدب الكويتي عالميا من أيدي بعض الأوساط الغربية المغرضة، وأن يصبح ذلك الاستقبال أكثر تعبيراً عن واقع الأدب الكويتي واتجاهاته وأعلامه وأجناسه، وبرعاية استقبال الأدب الكويتي عالميا وتوجيهه يمكن أن يتطور ذلك الاستقبال وأن يؤمن للأدب الكويتي مكانا مناسباً على خريطة الأدب العالمي الحديث، وهذا ليس بالأمر الصعب ولا المستحيل إذا توافر الوعي وتوافرت الإرادة.

هوامش وإحالات:

(1) المقولة راجع كتابنا، الأدب المقارن - مشكلات وآفاق، ص ص 40.
(7) راجع بهذا الخصوص مقالة د. عبد النبي اصطيف: المعذبات في الشرق. نساء الشرق في عيون الرحالة الغربيين. مجلة (المعرفة)، دمشق، ع 356، أيار 1993، ص 144 - 157.
(8) ليلي العثمان: المحاكمة - مقطع من سيرة الواقع. ط2، دار المدى، دمشق، 2000، ص 39.
(9) المرجع نفسه، ص 61.
(10) المرجع نفسه، ص 40.
(11) من المؤكد أن الاهتمام الملحوظ الذي يبديه الغربيون بالأدب النسائي العربي لا يقتصر على هذا الواقع بل هناك دوافع أخرى وراء ذلك الاهتمام، كالتضامن النسائي العالمي، وتنامي دور المرأة في الحياة الاجتماعية والثقافية والعلمية في العالم بأسره، وسعي دور النشر الغربية لإرضاء جمهور القارئات، ولكن ذلك لا يقلل من صحة مقولتنا هذه.

(1) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع كتابنا: الأدب المقارن مشكلات وآفاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 80 - 106.
(2) لمزيد من المعلومات حول دور الترجمة الأدبية في تشكيل صورة العرب في الخارج راجع كتابنا، هجرة النصوص - دراسات في الترجمة الأدبية والعلاقات الثقافية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.
(3) راجع بهذا الخصوص - Quel len. Zeitgenossische Literatur aus Afrika, Asein und Lateinamerika in deutscher Übersetzung. Frankfurt/M/1998/ 1999, S.60
(4) ليلي محمد صالح، أدباء وأديبات الكويت، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، 1996، ص ص 187.
(5) المرجع نفسه، ص 121.
(6) لمزيد من المعلومات حول هذه

في شعرية الشعر الكويتي

(دراسة في بعض العناوين)

• أ.د. خليل موسى

ثمة تساؤل وملاحظات لابد منها قبل الدخول في قراءة العناوين: يطرح التساؤل قضية الشعرية في الكويت، فهل للشعر الكويتي شعرية مختلفة في كثير أو قليل من قوانينها وأنظمتها وأنساقها عن شعرية الشعر العربي الحديث والمعاصر الذي ربما يكون قد أثر فيها تأثيرا مباشرا، وبخاصة أن بعض الأقطار العربية كان أسبق من بعضها الآخر إلى النهضة والاتصال بالعالم لسبب أو لآخر؟!

ثم: هل للشعرية الكويتية خصوصية في خضم شعرية الشعر العربي في بعض الأقطار العربية التي عرفت تطورا ملموسا في النصف الأول من القرن العشرين، ثم عرفت قفزة نوعية في النصف الثاني منه...؟ إن هذا التساؤل حق ومشروع، فلكي نضع أيدينا على تطور شعرية الشعر الكويتي لابد من موازنة ذلك التطور بما يقابله في بعض الأقطار العربية الأخرى، وبخاصة في مصر وسورية ولبنان والعراق في النصف الأول من القرن العشرين، وفي العراق وبعض الأقطار العربية الأخرى في النصف الثاني منه.

مصرية، وأهم موضوعاته الحب والموت والألم ومواجهة الزمن وسواها... صحيح أن المواقف من هذه الموضوعات والأحاسيس تتطور مع الإنسان والزمن، ولكن الموضوعات الإنسانية واحدة في جوهرها، وهي ثابتة... أما التطور في العلوم الأخرى فهو متغير، لأن المتأخر منها يلغي ما تقدمه، ويبطل العمل به، ولذلك لا يعني التطور في الشعرية التقدم إلى الأمام بالضرورة، وإنما يعني الاختلاف

أما الملاحظات، فأولاهما: أن التطور في الشعرية غير التطور في العلوم التطبيقية، فقواعد الشعر ونظمه تتحكم فيها ثوابت، وأهمها الهوية، وهي متجذرة في التاريخ بقوة، بحيث يتعذر على المتغيرات أن تطفئ شعلتها الأبدية وإن استطاعت أن تقرّبها حيناً من هذا المؤثر أو ذاك، ثم إن الشعرية تستمد من الشعر، وهو يعود إلى الداخل الإنساني بما يحتويه من مشاعر وإحساسات ومواقف ذاتية وجمعية

العنوان ودلالته، وهو يتوقف عند عتبة من أهم عتبات النص، فيدرس جزءاً من صورة الصورة، وهكذا، وليس معنى ذلك أن العنوان لا يدل على ما تحته، فهو، في استراتيجية التسمية، منبثق من النص، وهو دال عليه في معظم الأحيان، أو هكذا ينبغي أن يكون، وإن كان بعض الشعراء يُسمون مجموعاتهم أحياناً بعناوين مخاتلة ومخادعة، أو يكون قسم من القصائد مرتبطاً بالعنوان دون آخر، ويظل العنوان في الأحوال كلها عتبة من عتبات النص ومفتاحاً من أهم مفاتيحه، ويستطيع الدارس في كثير من الشعر الغني بدلالته أن ينطلق من العنوان وينتهي به في دراسة رفيعة.

بين يدينا للشاعر علي السبتي ثلاث مجموعات وللشاعر يعقوب السبيعي مجموعتان وهي تشكل مادة هذه الدراسة.

المجموعة الأولى للشاعر علي السبتي بعنوان «بيت من نجوم الصيف»، تتألف بنية هذا العنوان من جملة اسمية فيها الظاهر، وهو ما هو مكتوب وتراه العين، ويتألف المكتوب من أربع مفردات، ويتألف المستتر من مفردتين، وهما المبتدأ المحذوف، والصفة التي يتعلّق بها الجار والمجرور، وأول دلالات الجملة الاسمية الوصف والاستقرار، وهذا يعني أن لهذا البيت صورة في ذهن الشاعر لأن العنوان وإن تصدر المجموعة أو القصيدة مكانياً فإن إنجازَه يتأخّر زمنياً عن إنجاز العمل أو القصيدة، وهو يمثل القراءة

والتعاشيش بين الأجناس الجديدة والأجناس القديمة، أو بين الأصول والفروع، ولذلك يظل أيضاً لكل قصيدة شعرية نكهتها الخاصة بها، فالنابغة الذبياني لا يلغي عنتره أو طرفه، ولا يلغي أبو تمام ما سبقه من شعراء وشعر، وكذا شأن المتنبي وشوقي والبارودي ومطران والشابي وبدوي الجبل والجواهري ونزار قباني وسواهم، ولذلك لا تنطلق هذه الدراسة من مبدأ المفاضلة بين شاعر وآخر أو بين مرحلة وأخرى.

وتنبثق الملاحظة الثانية من الملاحظة الأولى، فما دامت هذه الدراسة لا تنطلق من المفاضلة بين الشعراء أو الشعر أو المراحل، فهذا يعني أنها دراسة وصفية، وهي وصف لما هو كائن دون التدخل في المفاضلة والموازنة والمقارنة، ولذلك هي دراسة بعيدة كل البعد عن المعيارية.

والملاحظة الثالثة أن الدارس يتوقف عند عدد قليل جداً من عناوين المجموعات الشعرية الكويتية لظروف كثيرة من أهمها أن هذه المجموعة هي التي توافرت، في الوقت الراهن، بين يديه، ولذلك لم يقيم الدارس باختيار هذه المجموعة أو تلك، كما أن الاختيار لا يعني بالضرورة الأفضلية، وإنما يعني مناسبة العناوين لطبيعة الدراسة.

أما الملاحظة الأخيرة فهي أن الدارس لا ينظر إلا في جزء من هذه الشعرية، وهو العنوان، ولذلك هو لا يدخل إلى النص الشعري إلا ليفسر

الأولى، والقارئ الأول هو المؤلف، فالبيت مخطط وهندسة واضحتان، ويصرح الشاعر بأنه يبني بيته من نجوم الصيف ولهذا أيضاً دلالة أخرى.

في العنوان دلالة مكانية وأخرى زمنية، ومنهما تتألف بنية العنوان، فالبيت مكان، وهو أهم الأمكنة، فالإله يأوي الإنسان، وبه يستظل ويستأنس ويرتاح، وهو مكان الألفة والاطمئنان، وقد جاءت المفردة «بيت» نكرة، وفي تنكيرها شعرية المكان وجماليته وغموضه، ومن جمالياته ما يتصل به من انزياح، فالشاعر جعل حجارته ومداميكه من مقالع النجوم، وهي نجوم محددة بمكان محدد، فيشترط أن تكون نجوماً مقتلعةً من مقالع النجوم، وهي نجوم محددة بزمن محدد، فيشترط أن تكون نجوماً مقتلعةً من مقالع الصيف، وفي ذلك دلالة إلى وضوح هذه النجوم بما تعكسه من جماليات ورؤى، وتقابلها دلالة وضوح الأفكار والمواقف والرؤى والشكل في هذه المجموعة.

يجد المتلقي هذا الوضوح في الأفكار والمضمونات والموضوعات في هذه المجموعة، فمن القصائد ذات الهم القومي «أنا في البصرة» و«صلاة من أجل العودة»، ومن قصائد الحب والغزل «تعب الهوى» و«غادة» و«عودة إلى الأرض الخراب» و«قارورة الطيب» و«أشواق عربيدة» و«القلب الرماد» و«رسالة إلى صديقة مثقفة» و«الرسالة

الحائرة» و«خواطر في منتصف الليل» و«وانفتحت الأبواب» و«سيدتي»، وثمة قصائد اجتماعية وحضارية، منها «الليل في المدينة» و«حمدي والصوت الأخضر» و«نيرون» و«في سدوم» و«مدينة ناسها بشر»، ويتجلى الوضوح في القضايا والرؤى التي طرحها الشاعر في هذه المجموعة، ومنها المساواة والعدل والحرية والثورة على الاستبداد والإخلاص في الحب وسوى ذلك.

ولا يقتصر هذا الوضوح على الموضوعات والأفكار والرؤى، وإنما يتجاوزها إلى الشكل، فالشاعر منحاز إلى الشكل الجديد (التفعيلة) بتأثير من صديقه بدر شاكر السياب الذي خلف بصمات واضحة على هذه المجموعة، والشاعر لا يتنكر لها، فقد أهدى قصيدته «قبيل الرحيل» إلى بدر شاكر السياب قبيل وفاته بقليل، وثمة قصيدته «جيكور بعد عام»، وقد أهداها إلى روح صديقه السياب.

ولا تقتصر هذه البصمات على المصاحبات النصية «الإهداء والعنوان»، وإنما تتعداها إلى بنية القصيدة، وإن القارئ يتلمس بصمات قصيدة «عرس في القرية» للسياب على قصيدة «رباب اللسبتي»، ويتلمس بصمات قصيدة «أنشودة المطر»، وبخاصة في المقطع الأول منها على قصيدة «في الليل يذوب الجليد» في المقطع الأول أيضاً، وتتوضح هذه المثاقفة في غير مكان، كالرموز والالتجاء إلى شعر التفعيلة

الصدئة» تتقاربُ من أسلوب خليل حاوي في مجموعته الأولى «نهر الرماد»، والشاعرُ السبتي سَمَّى مجموعتهُ الثانية «أشعارُ في الهواء الطلق» باسم إحدى قصائد المجموعة من باب تسمية الكلّ باسم الجزء أيضاً.

ونتوقّف - بعد ذلك - عند مجموعة علي السبتي الأخيرة، وهي بعنوان «... وعادت الأشعارُ» والعنوان يتألف من جملة فعلية قصيرة مسبوقه بحرف عطفٍ مسبوق بثلاث نقاط تشيرُ إلى انقطاع الشاعر عن النظم فترةً غير قصيرة، ولو تقصّينا الدواعي التي دفعت الشاعر إلى العودة إلى الكتابة فإننا نجدُها في عناوين القصائد التي تعدُّ مفاصل من مفاصل العنوان الرئيسي الذي لم يكن ضمن عناوين القصائد وأهم هذه الدواعي ما حلّ بوطنه الكويت حين تعرّض للغزو، وهذا ما تُشير إليه كثير من عناوين القصائد، كالقصيدة الأولى «الشعر لولا أنت» التي قدّمها إلى صاحب السموّ الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح أمير دولة الكويت، وقصيدة «من ليالي تشرين» وقصيدة «كويت ما عندي سواك»، وثمّة قصائد أخرى في الوطنية والحبّ والغزل وموضوعات مختلفة في هذه المجموعة. بين يدينا أيضاً مجموعة «مسافات الروح» للشاعر يعقوب السبيعي، والعنوان من جملة اسميه قصيرة إلى حدّ ما، فيها الظاهر وفيها المستتر، وهو ليس بين عناوين القصائد، وهذا يشير إلى أن

والمزاوجة بين شعر الشطرين وشعر التفعيلة في القصيدة الواحدة، كما في قصيدة «في عشنا ثعبان»، واستلهام التراث الشعبي وسوى ذلك، وتظلّ قضيتُهُ ينبغي أن نذكرها هنا، وهي أن الشاعر السبتي سَمَّى مجموعته «بيت من نجوم الصيف»، وهي عنوان لإحدى قصائد هذه المجموعة، وذلك من باب تسمية الكلّ باسم الجزء.

أما المجموعة الثانية لعلي السبتي فهي بعنوان «أشعارُ في الهواء الطلق»، والعنوان ذو بنية شبيهة إلى حدّ بعيد ببنية المجموعة الأولى، جملة اسمية فيها الظاهر وفيها المستتر، وهي تشير إلى الوصف والاستقرار والوضوح، فالأشعارُ في الهواء الطلق وأمام الملاء والأنظار، ولذلك هي تبتعد عن المواربة واللامباشرة، ولكنّ الملاحظ أنّ بصمات السيّاب الشاعر الراحل بدأت تتخفّى، ولكنّ الموضوعات والأفكار والرؤى تتكرّر هنا، فمن شعر في الغزل والحبّ إلى الشعر الوطني والقومي والاجتماعي، ثمّ هو لا ينسى شاعره المفضل بدر شاكر السيّاب، فيُعنون إحدى قصائده بهذا العنوان الطويل المعبر «إلى قيّارة العرب الخالدة بدر شاكر السيّاب»، والقصيدة مؤرخة قبل أن يرحل السيّاب إلى العالم الآخر، ولكنّ الملاحظ على بعض قصائد هذه المجموعة أنّها تتقاطع مع أساليب لشعراء عرب معروفين، فقصيدة «حديث مع امرأة من بلّور» نزارية الأسلوب وقصيدة «الشرابين

للعراق»، يستلهم في القصيدة الأولى «من هموم أبي محجن الثقفي» شخصية هذا الشاعر الفارس في مشاركته بحرب القادسية، ويسقطها على الحاضر في الثمانينيات من القرن العشرين. أما الثانية فهي بعنوان «صناعة المجد»، وهي مديح مباشر وصريح لبغداد المنتصرة كما ذهب إلى ذلك الشاعر.

أما المجموعة الأخيرة في هذه الدراسة فهي «إضاءات الشيب الأسود» ليعقوب السبيعي، وقد صدرت بعد حرب الخليج، والعنوان ذو بُعد رمزي، وفيه غير قليل من المفارقة والتضاد واللامألوف (الشيب الأسود)، وإذا بحثنا عن دلالاته فإننا نلمس الجواب في القصائد التي تتحدث عن مأساة الكويت في ذلك الحدث المفاجيء والألم مألوف، فهو يُشيدُ بصمود الكويت والكويتيين في «علمتنا الكويت» و«وطني المفدى ويدعو إلى الدفاع عن حرية الوطن في قصيدة «الذهاب إلى الآتي» وقصيدة «أنشودة عائد»، ولا ينسى الشهداء والأسرى في قصائده «الشهيدة (س)» و«هيمنة أسير» و«قلب الكويت»، كما لا ينسى مواقف بعض الأقطار العربية من مأساة الكويت وتعاطف شعوبها مع هذه القضية العادلة في قصيدته «النبيل يصب في الكويت»، وفي المجموعة موضوعات أخرى من أهمها الحب والغزل.

ونتوصل أخيراً إلى الملاحظات التالية حول العناوين التي بين أيدينا: ١- إن بنية هذه العناوين ليست

الشاعر قد اختارها للمجموعة كاملة، وهو ينطبق عليها دلالة. وبنية هذا العنوان مكانية انزياحية، فالمسافات بُعد مكاني لكنه غير محدد، ويُعمق دلالة هذا البعد أن المفردة (مسافات) جاءت جمعاً، وهذا يشير إلى أن للروح أبعاداً مختلفة وموضوعات مختلفة وآفاقاً مختلفة، وتتأني انزياحية العنوان من تجسيم ما هو مجرد (الروح) للدلالة على أن هذه الموضوعات والآفاق والإحساسات تنبثق من الروح وتعود إليها.

وأهم مسافات الروح في هذه المجموعة المرأة والحب والوفاء، ومنها خطابات ورسائل الشعر العربي في أن الحبيب متيم والحببية لاهية لاعبة بقلبه، وهذا ما يتلمسه القارئ في معظم قصائد الغزل التي تهيم على المجموعة، ومنها «تهنئة» و«سدرة الحب» و«سقوط الزمن» و«كان أجمل ما في الحب» و«إليها» و«أغنية» و«هاك» و«دعوات في ملتقى الفجر» و«الموعد».

ومن مسافات الروح ما جاء في النقد الذاتي، وفيه غير قليل من تقانة السخرية اللطيفة والمحبة والرفيقة، كما نجد ذلك في قصيدتي «مأساتنا» و«الغيبوبة»، ولا تخلو بعض القصائد من المداعبات الشعرية، كما نجد ذلك في مخاطبة بعض الأصدقاء، وبخاصة في قصيدته «صياد الغواني» و«قلبان في الشعر».

ومن هذه المسافات ما هو ذو بُعد قومي، فالشاعر يبارك انتصارات العراق في حربها مع إيران بقصيدتين بعنوان «قصيدتان

قصيرة كلَّ القصر، وليست طويلة كلَّ الطول، وإنما هي بينَ بين، وهي تخلو من السجع الذي كان منتشرًا في مرحلة الإحياء وما قبلها، وهي تميلُ أحياناً إلى الترميز والانزياح «إضاءة الشيب الأسود» و«بيت من نجوم الصيف»،

2- إن بنية هذه العناوين تهتمُّ بالنص الشعري وجمالياته، وهذا ما يُشيرُ إليه عنوانا مجموعتي «أشعار في الهواء الطلق» و«... وعادات الأشعار» لعلّي السبتي، ولكن يلاحظ على هذين العنوانين أنَّ مفردة «أشعار» في المجموعتين جاءت جمع تكسير، وهو جمعُ قلة «أفعال»، والقائدُ في المجموعتين ذاتُ عدد كبير نسبياً، وكان من الأفضل دلالةً وجماليةً أن يكون العنوانان «قائدُ في الهواء الطلق» و«... وعادات القوائد».

3- إن نصيب المؤلف / الشاعر من بنية العنوان يكاد يكون معدوماً باستثناء بعض الدلالات البعيدة جداً في عنوان «مسافات الروح» و«إضاءة الشيب الأسود» علماً بأنَّ نصيبَ الشاعر في الشعر الغنائي وفي هذه المجموعات كان كبيراً جداً، وبخاصة في موضوع الغزل وصلته بالمرأة وفي الحديث عن الهموم الذاتية.

4- إن بنية هذه العناوين واضحة الدلالة إلى حد بعيد وإن تقنعت أحياناً بالرمز كما في «إضاءة الشيب الأسود»، والعناوين تشيرُ إلى هذه السمة بسهولة، فهي عناوين ليست مخاتلة.

5- إن بنية هذه العناوين تشيرُ إلى إلهامية الشعر ورومانسيته، وهذا ما يتطابق مع نظرية الشعرية في المذهب الرومانسي التي ذهبَ فيها أصحابها إلى أنَّ الشعرَ عفوي وتلقائي بعيدٌ عن الصنعة والتجويد، والعناوين الدالة على ذلك «أشعار في الهواء الطلق» و«... وعادات الأشعار» و«بيت من نجوم الصيف» و«مسافات الروح».

6- إن بنية هذه العناوين دالة على العصر الذي أنجزت فيه بدءاً من الخمسينيات في القرن العشرين كمجموعة «بيت من نجوم الصيف» لعلّي السبتي إلى نهايات التسعينيات من القرن نفسه كمجموعتي «... وعادات الأشعار» لعلّي السبتي و«إضاءة الشيب الأسود» ليعقوب السبيعي.

7- إن بنية هذه العناوين رحيمة إنجابية، فهي ذاتُ صلات بالنصوص التي يتضمَّنُها العنوان الرئيس، وإنَّ هذه النصوص هي التي استدعت تلك العناوين، ولذلك يكون العنوان صورة مكثفة عن العمل كاملاً وبعد، فإنَّ هذه الدراسة قراءة سريعة في شعرية الشعر الكويتي من خلال ما أصاب بنية العنوان من تطور بسيط في النصف الثاني من القرن العشرين، وهي قراءة تشيرُ إلى أنَّ في كلِّ شعرية سمات ثابتة، وسمات متحوِّلة، ولذلك تتغيَّرُ هذه الشعرية بتغيُّر الظروف والمعطيات والمؤثرات، ولعلَّ الزمن هو أقوى عامل للتغيير والتطور.

فاطمة يوسف العلي

وجماليات الإبداع النسوي

• د. ماجدة حمود

تنبع جماليات الإبداع النسوي، باعتقادنا، من خصوصية التجربة التي تعيشها الكاتبة، فتشكل عوالمها الفنية ولغتها القصصية، مما يهبها نبضا خاصا بها، هو نبض الإبداع، سنحاول في هذه الدراسة أن نتوقف عند مجموعتين قصصيتين «وجهها وطن» و«تاء مربوطة» للكاتبة الكويتية فاطمة يوسف العلي.

جماليات العنوان

هذا الالتحام لن يكون إلا حين تحطم المرأة مرآة أنانيتها، فتحس بالآلام الآخرين وتضحياتهم، وترفض الزيف والأصباغ، كما ترفض أن تكون أنوثتها فخا لاصطياد الرجال، عندئذ تشعر بكرامتها وتعرف أن قيمتها تكمن في علمها وعدم ضياع وقتها وامتهان ذاتها، وبذلك تجعل لحياتها معنى، فتكون وجهها ناصعا للوطن.

مع مجموعة «تاء مربوطة» تبرز حساسية الكاتبة للاضطهاد الذي تتعرض له المرأة من قبل التقليديين الذين يصادرون حق المرأة حتى في الجلوس في مقعد تختاره في الطائفة بدعوى الفصل بين الجنسين، كل ذلك بسبب التاء المربوطة التي تقيد المرأة وتمنع عنها أبسط حقوقها، لذلك اختارت صفة للتاء ذات دلالات سلبية (المربوطة) للدلالة على التأنيث!

لا يبدو لنا العنوان الذي تختاره الكاتبة لمجموعتيها القصصيتين غريبا، إنه عنوان إحدى قصصها، لكننا حين نتأمل عنواني هاتين المجموعتين «وجهها وطن» و«تاء مربوطة»، ومعظم عناوين قصصها الأخرى نجد أنها تهجس بهم ملح على وجدان الكاتبة هو هم المرأة («العودة من شهر العسل»، «عروس لم تظهر بعد»، «البومة»، «خالتي موزة»، «عندما كان الرجال حريما للسيدة»، «فتاة وحيدة»، «أوجاع امرأة لا تهدأ»..).

لو تأملنا عنوان مجموعتها الأولى «وجهها وطن» لوجدنا أن الكاتبة معنية بتقديم المرأة وقد التحمت بهم الوطن، بعد أن خرجت من شرنقة الذات، فبات وجهها صورة له، ومثل

الكثافة، إذ تشكل كل لفظة فيها رسالة موحية، وقد حاولت الكاتبة فاطمة يوسف العلي أن تقدم لنا لغة حساسة تتميز بالكثافة والغنى الدلالي، لاحظنا ذلك في دلالة العنوان، ودلالة الأسماء.

١. دلالة الاسم:

تظهر لنا الحساسية اللغوية في اختيار أسماء الشخصية حيث يضيفي الاسم دلالات تغني جمالية القصة، لذلك ليس غريباً أن تختار للمرأة المعذبة (المضطهدة من قبل الزوج، أو من قبل الأم) اسماً ذا دلالة إيجابية (طيبة) يسهم في تفاعل المتلقي وتعاطفه معها، ويبدو أن الكاتبة ترى الأنوثة تجسيدا للطيبة لذلك يكرر هذا الاسم لديها في قصتين («سقط سهوا» في مجموعة «وجهها وطن» و«فتاة وحيدة» في مجموعة «تاء مربوطة»).

وقد يغيب الاسم كما لاحظنا في مجموعتها الأولى (إذ لم تمنح بطلاتها اسماً في ست قصص من أصل تسع) فيدل على مقدار التهميش الذي تتعرض له المرأة في مجتمعنا!! مثل هذا التهميش لم نلاحظه في المجموعة الثانية، إذ حرصت الكاتبة على منح بطلاتها اسماً، بل وجدناها تجعل هذا الاسم عنواناً لإحدى قصصها «خالتي موزة» حيث تنشئ بين الاسم وشجرة الموز علاقة موحية، تنبض بأبعاد إنسانية، فهي ترفض قطع شجرة الموز خشية على حياة خالتها «موزة»، رغم معرفتها أن الشجرة لن تثمر في الموسم القادم ما

تحاول الكاتبة في العناوين التي اختارتها لقصصها أن تجعل العنوان رسالة تلخص المقولة الأساسية لل قصة (مثلاً «عندما كان الرجال حريماً للسيدة»، «سقط سهوا»، «فتاة وحيدة»، «أوجاع امرأة لا تهدأ»..).

لكن يلفت نظرنا في عنوان قصتها «ما فيها شيء» براعة الكاتبة في جعل هذا العنوان يحتمل دالتين متناقضتين، وذلك حين وضعت إشارة الضرب (أي الحذف) (x فوق ما) لتبرز تناقض وجهتي النظر في الشخصيتين الرئيسيتين في القصة، فعبارة (فيها شيء) التي حذف منها (ما) تصلح للأستاذ الذي يرى من العيب أن يذهب وطالبته دون زميلاتهن لزيارة طالبة أخرى مريضة، في حين ترى الطالبة المراهقة أن هذا التصرف لا عيب فيه (ما فيها شيء) لذلك تضاف (ما) إلى العنوان.

يحمل عنوان قصة «هلا يا عيوني» حرارة لقاء الزوج بزوجه الأجنبية، بعد زوال قلقه (ألا تعود وتبقي طفليتي بعيدتين عنه) لذلك جعلت الكاتبة عنوان قصتها عبارة شعبية، تشيع الفرح لدى المسافر، كونها أول ما يسمعه العائد إلى وطنه، وهي في الوقت نفسه تعبر عن فرحة المستقبل.

جماليات اللغة القصصية

تمتلك لغة القصة القصيرة، كالشعر، حساسية خاصة، وهي على نقیض الرواية التي هي فن التفاصيل الموحية، فإن القصة القصيرة فن

بالطبيعة، فحرصت على حياة كليهما، تجلى ذلك حين أنسنت الشجرة وجعلتها معادلا فنيا للخالة، إذ ربطت بقاءها على قيد الحياة ببقاء الخالة، وبذلك عايشنا لغة الجمال وقد امتزجت بلغة الحياة (الخضرة، الظل، أثمرت) تقول الراوية مثلاً في خاتمة القصة «تركت خالتي موزة وعيالها، يرسلون الخضرة والظل أمام الفيلا، في الموسم أثمرت خالتي ومن حولها سائر أفراد عائلتها».

أما في قصة «هو والعكان» فنجد العصا التذكارية التي أتى بها والد البطلة من ماليزيا، فأعجب بها زوجها وحصل عليها بطريقة أقرب إلى التسول، قد أصبحت امرأة بالغ الزوج في إظهار إعجابه بها، فيعاملها معاملة العروس، إلى درجة تشعر معها الزوجة بالغيرة فقد «حملها وكأنه يحمل عروساً ليلة زفافها، بريق الفرح والشغف يتفجر في عينيه، الحنان كله في ذراعيه وهما تحيطان بها..» أخرج العصا «فإنذا هي في غلالتها الحريية باهرة، مضيئة كالحسنة في ليلة زفافها..».

إننا أمام عصا غير عادية تنبض في داخلها مشاعر الوفاء لصاحبها، الذي أخذت منه، لذلك تهزل ويعروها المرض حين ابتعدت عنه، وحين أعيدت إليه يعود إليها جمالها! فهذا «النوع من الأبنوس شديد الحساسية كأنه إنسان، له شعور نفسي، ويحس بالقرابين منه».

إلى جانب هذه اللغة الحيوية التي تستمد مفرداتها من عالم المرأة (عروس، ليلة الزفاف، الحنان، الغلالة

لم تقطعها كي تفسح المجال لأولادها بالنمو، إذ من حق الأم) (الخالة، الشجرة) أن تعيش إلى جانب أولادها، وبذلك تنسج لنا علاقة وجدانية فريدة بين الشجرة والمرأة، عندئذ تخالف الشجرة أفق توقعاتنا فتثمر في العام التالي مبتعدة عن المؤلف! لينتعث في أعماقنا إحساس قوي بجمالية توحد الإنسان مع الطبيعة، إذ تحس بعواطفه وتكافئه عليها حتى لو أدى ذلك إلى مخالفة سننها!

يبدو لنا أحياناً الاسم يحمل دلالات ساهرة، ففي قصة «أوجاع امرأة لا تهدأ» نجد المرأة الغنية (لبنى) تحمل كنية (الطفران) أي تجعلها تنتسب إلى الفقر رغم كونها مليونيرة، فهي فقيرة القيم تعيش منبوذة حتى من أولادها، يستغلها الرجال دون أن يفكر أحدهم بالزواج منها!!

في قصة «هو والعكان» تمنح الكاتبة اسمها (فاطمة) للبطلة الراوية لقصتها، وبذلك تقدم على مجازفة خطيرة قلما تقدم عليها الكاتبة عادة، فيتم الخلط لدى المتلقي بين العالم التخيلي الذي تبذعه الكاتبة وبين سيرتها الذاتية، لذلك نادراً ما نجد اسم الكاتبة تحمله إحدى شخصياتها، في حين لاحظنا ذلك لدى الروائي الرجل (غالب هلسا، نبيل سليمان،....).

2. خصوصية اللغة:

رأينا قبل قليل، في قصة «خالتي موزة» كيف مزجت الكاتبة الإنسان

في قصة «يا نوم» نعيش معاناة امرأة وحيدة رغم مظاهر حياتها المترفة والزواج الناجح بالمقاييس الاجتماعية، تعيش منعزلة عن نشاطات زوجها المتألق علميا واجتماعيا، الذي يعاملها بألية مثل أي قطة أثار في المنزل، فهي منذ خطبت له «وضعت قلبها في الجبس.. كما توضع الساق المكسورة» لذلك بُنيت هذه القصة على إيقاع لفظة ألية ينطق بها الزوج «تعالى» فتتنظم عليها حياتها الزوجية! وحين تسمع عزفا (في إحدى حفلات زوجها التي يقيمها في المنزل، دون أن تشارك فيها) أحست أن أوتار البيانو «عبرت.. عن أحزان لا تتسع لها لغة اللسان، وأقرت للعازف أنه يجري أنامله على أوتار روحها، وأنه قال بأنغامه كل ما لا تجد الفرصة لأن تقوله، ولا تجد من يسمعه..» (١)، فقد خاطبت هذه الأوتار أحلامها الضائعة، وبعثت شعاع الأمل في نفسها، لهذا استطاعت بفضل هذا العزف أن تنعم بنوم هانىء لم تعرفه من قبل، إذ أيقظت في أعمالها أحلاما لم تعرفها وأحيت مشاعر الفرح والسعادة، وبذلك شكل الفن والحلم منقذاً لها من تلك اللغة المحايدة التي تنأى عن الشاعر، والتي تسمعها من زوجها (تعالى) فتزيد حياتها البائسة حصاراً وقهراً!

وفي قصة «فتاة وحيدة» نعيش معاناة فتاة فاتها قطار الزواج، ومات والداها وهما في طريقهما لعراف يساعدها على الزواج، نعيش أعماق هذه الفتاة عبر لغة مرهفة، تجد في

الحريرية، حسناء...) نجدها تؤنس العصا فتجعلها تنبض بمشاعر الحزن، وينتابها المرض!

أما مشاعر الغيرة التي تعترى المرأة بعد أن لاحظت اهتمام الزوج بامرأة أخرى أو بعمله فقد رصدتها لغة تنبض بتفاصيل أنثوية متوترة، تتخللها مشاعر الغيظ والحرمان «تدخل زوجته، تقف على باب غرفة النوم تلعب بشعرها بين أصابعها كفرشاة، أمسكت بذؤابة شعرها، وكورتها كفرشاة تمسح بها خدها، تبحث عن لمسة ناعمة..».

كما استطاعت أن تقدم لنا الكاتبة، عبر لغة حساسة، لحظات حاسمة في حياة المرأة، ففي فترة المراهقة تكبر الأحلام والأوهام، فترى الفتاة الصغيرة موعد زيارة صديقتها المريضة مع أستاذها موعداً غرامياً، وكيف تنفرد به، تتناسى أن تخبر بقية زميلاتهن، كما تدلنا اللغة الحساسة على تفاصيل حياتها اليومية (كيف تلبس، تتحرك، تتزين..). نعيش بذلك خيالها الجامح، نتابع أفكارها المجنونة «لماذا لا يمد يده للسلام عليها، تطلعت إلى كفه اليسرى.. خاتم الزواج، لو أنه وضعه في جيبه..» تتعمق الهوة بين الفتاة والرجل حين نجده يتحدث بلغة الواقع فيسألها عن زميلاتهن «هل وصفت لهن المكان بدقة» في الوقت الذي تتمنى فيه لو تخلو يده من خاتم الزواج! إن التناقض بين لغة الأحلام وبين لغة الواقع قد أسهم في حيوية القصة.

لنا أن الكاتبة تطمح إلى تقديمها،
لنتأمل فقط السطرين السابقين، كان
بإمكانها أن تكتفي بكلمة (الألوان)
دون أن تعددها، لكن هذا القول لا
يعني أن الكاتبة لم تستطع أن تقدم
قصة متألفة عبر لغة مرهفة اقتربت
من لغة العشق، وبذلك استطاعت أن
ترصد لنا تلك العلاقة الفريدة بين
المرأة والإبداع، عبر تجسيد علاقة
المرأة بأداة الإبداع (القلم) الذي يصبح
حبيبها، يغار منه الزوج «لم يكن يعي
بأن الآخر هو البحر والشجر..
الشمس والنار والزهر.. نعم لقد كان
يستقر في تجاويف القلب.. في خلايا
الروح.. ونبضات العقل...».

توحي الكاتبة بمثل هذه اللغة
العشقية بأن ثمة علاقة فريدة بينها
وبين القلم، فقد أصبح يجسد لها كل
جمال الحياة، حتى صار أكثر من
حبيب وزوج، مما أثار حفيظة الزوج،
لذلك وجدناه في خاتمة القصة يعبر
عن غيرته بتحطيم هذا القلم.

جماليات المشهد التخيلي النسوي

يحمل لنا المشهد التخيلي الذي
تقدمه الكاتبة فاطمة يوسف العلي
ملامح متوترة، يوحي بعلاقة
صدامية بين المرأة والرجل غالبا،
كُبتت في لغة الواقع فوجدت لها
متنفسا في لغة الخيال، يؤسسه
الحلم أو مخيلة تخترع عوالم لا
معقولة، قد تستمد عناصرها من
المخيلة البشرية التي ترى في بدايات
التاريخ زمن العصر الأمومي مشهدا
قصصيا، كما حصل في قصة «عندما

بعض مظاهر الطبيعة معادلا جماليا
يستطيع أن يجسد مأساة تلك الفتاة
ويزيدها إichاء «اكتشفت أن زهورا
كثيرة فقدت أوراقها وتعرت أو كادت،
من تلك الهبة العابرة.. ولم يبق منها
غير أعواد جافة كالحبة اللون، تعلوها
دوائر منكمشة مثل الجماجم» (2).

نجد في هذه الزهور التي فقدت
أوراقها معادلا فنيا لحياة فتاة فقدت
والديها، تبدو اللغة بالغة الحساسية،
أما التشبيه فهو رديف لحالة الفتاة
النفسية، إذ تجسدت في مخيلتها
المحزونة تلك الدوائر التي تعلو
الأعواد الجافة في هيئة جماجم،
وبذلك ساعد التخيل في خلق جو
مأساوي يحيط بالفتاة كما يمعن
الغنى الدلالي في تصوير عذاباتهما!

تعتمد قصة «أنا وهو وهو» بناء
رمزيا، فقد لاحظنا أن الكاتبة منذ
العنوان لا تريد أن تعرف بالضمير
الثاني، إذ من الواضح أن المعني
بالضمير الأول هو الزوج، في حين لم
تصرح بحقيقة الضمير الثاني إلا في
الخاتمة، عادت إلى البيت لم تجده
«في زاوية الغرفة، وجدت الآخر ينز
ألما.. تتساقط منه الدماء / الألوان من
أطرافه: الأحمر الأزرق الأخضر
الأسود، لقد استغل غيبتني واقتحم
عليه المكتب ودخل في صراع...» (3).

فالألوان (أي القلم) هي التي أوحى
لنا بملامح الضمير الثاني، لكننا
نلاحظ في هذه القصة ذات البناء
الرمزي أن الكاتبة لم تستطع أن
تحافظ في قصتها هذه على تلك اللغة
المكثفة التي يحتاج إليها هذا البناء، كما
تحتاج إليها القصة الحداثية التي يبدو

العصر الأمومي حين تسأل (لو) امرأة الماضي امرأة الحاضر (لولوة) كم زوجا لديك؟ فتخبرها بأن لديها زوجا واحدا، تستغرب ذلك، وتقرر أن تعطيها أحد رجالها، قائلة «يمكن أن تستخلصي منه عدة أطفال أصحاء وهو المهم».

لم يعد للرجل قيمة سوى أنه وسيلة إنجاب الأطفال وتربيتها، تسقط نظرة التقليديين للمرأة في عصرنا على الرجل في العصر الأمومي!!

قد تتجلى هذه العلاقة المتوترة بين المرأة والرجل في مشهد حلمي في قصة «عروس لم تظهر بعد» حيث تحلم المرأة بقتل زوجها بسكين المطبخ، لكونه يعاملها معاملة الخادمة، ويمنعها من السفر إلى أهلها جواز سفرها! لعل اللقطة الحساسة في هذا المشهد تردد المرأة في الإقدام على فعل القتل، لأن هذا الفعل أقل من أن يشفي غليلها، فتقرر البحث عن جواز سفرها وسرقته منه.

لكننا لا نجد أن هذا المشهد يتجسد لنا بلغة الحلم التي هي أقرب إلى لغة الشعر (أي الكثافة والمجاز) فقد قدمت الحلم لنا بلغة الواقع، لذلك اختفى التنوع اللغوي الذي كنا نأمل أن نجده في هذه القصة حين انتقلت الراوية البطلة من الحلم إلى الواقع، حتى إن المتلقي لا يكتشف أنه أمام مشهد حلمي إلا في خاتمة القصة لتأمل هذا المقطع الذي يجمع بين لغة الحلم ولغة الواقع «وجدت سيجارة وحيدة، أحست بخيبة أمل، أرادت أن تسحب يدها، لم تستطع... (ثم تنتقل الراوية

كان الرجال حريما للسيدة» إذ عادت بنا الكاتبة إلى مشهد غرائبي بعيد (يقرب من عشرين ألف سنة) دون أن تفقد الصلة بالحاضر، عن طريق الراوية البطلة (لولوة) وبذلك نستطيع أن نعيش نمطين من الحياة، نمط بدائي (حيث تتزوج المرأة عدة رجال، ويتم تبادل الأدوار فتعمل المرأة خارج المنزل والرجال يربون الأطفال، المرأة هي التي تخطب وتدفع المهر، وتؤمن الطعام)، لكن المشهد التخيلي الذي تعنى به الكاتبة هو المشهد الغرائبي، حيث عايشنا تفاصيله البدائية (الحياة في الكهوف، القسم بالآلهة ديمترا، المقايضة بالحيوان، الأجساد العارية، المرأة محاطة بعدة رجال..).

يوحي لنا تجسيد هذا المشهد برغبة الكاتبة في التعبير عن تلك العلاقة المتوترة مع الرجل في واقعنا المعيش، لذلك تتسلل لغة الحاضر وعلاقاته البعيدة عن الحياة الفطرية (أزواجي، لا راحة في هذه الدنيا..) كذلك يستشف المرء لغة المرأة المعاصرة، التي تعاني من قهر الرجل، فأرادت أن تنتقم منه، لهذا أسقطت على لسان المرأة البدائية بعض الصفات السلبية التي تلحق بالمرأة عادة، فوصفت بها الرجل «إنهم مجرد أزواجي.. بلاوي لا تصلح إلا للبيت.. كانوا يقفون أذلاء، كأنهم في طابور.. انظري كم هم مقرفون.. لا شغل لهم غير الأكل والشرب وملاعبة أطفالهم.. أقسم بالآلهة ديمترا.. لولا شفقتي عليهم لأرجعتهم إلى أمهاتهم..» (4).

تبدو لنا المقارنة بين الحاضر وهذا

رؤوس أسهم تتجمع كما تتجمع
الأشجار لارتكاب جريمة.. إنها في
الصعود، يرسم حاجبه الأيمن إلى
الأعلى... تعطيه هيئة القرصان..» (6)
ترصد لنا الكاتبة أعماق الرجل، وما
يعتريه من صراع بين صورته
الحقيقية (القرصان) وبين رغبته في
رؤية نفسه أنه ضحية المرأة، لكن هذه
الشعيرات النافرات بدت كأنها
«اعتراض على حلمه الذهبي النابع في
قلبه».

مآخذ شوهت جماليات القص

يسجل للكاتبة أنها قدمت لنا
صوت الرجل في ثلاث قصص من
أصل عشرين قصة («الجفاف»، «هلا
عيوني»، «الثالثة آه») لكننا لم نستطع
أن نتعاطف مع هذا الصوت، رغم أن
الكاتبة منحتة فرصة التعبير عن
أعماقه، إذ بدا لنا في صورة قرصان
والمرأة ضحية له، أي بدا لنا امتدادا
لتلك الصورة التي قدمتها له
الشخصية النسوية، لم تكن نقيضة
لها إلا في قصة «هلا يا عيوني» حيث
وجدنا البطل الراوي يعاني من المرأة
الأجنبية، ويخاف أن تبعد عنه ابنتيه.
إذا غالبا ما نعايش صوت المرأة
بكل آلامه، دون أن نسمع صوت
الرجل، أو وجهة نظره (قصة «سقط
سهوا»، «عروس لم تظهر بعد»، «يا
نوم»، «أنا وهو وهو...»)، وبذلك
يتعاطف المتلقي مع المرأة ويرى في
الرجل المضطهد الأبدي لها.
صحيح أن شخصية المرأة بدت لنا

إلى الواقع) فتحت عينيها كان وجه
حزين صامت يحدق فيها.. لا يحتاج
المعطف الأبيض إلى التعرف.. قال
الطبيب: احمدي الله على سلامتك،
ويعوضك الله خيرا عن الجنين..
كانت عروسا جميلة، لكن النصيب!
كانت تتألم بشدة، لكنها في أعماقها
ابتسمت، وحمدت الله ليس على
السلامة، ولكن على أن العروس
الجميلة لم تظهر في البيت! (5).

إننا أمام مستوى دلالي واحد، رغم
أن البطلة انتقلت من حالة الحلم أو
الهذيان إلى حالة الصحو والواقع،
لعل اللفظة الوحيدة التي اتسمت بغنى
دلالي هي (العروس) التي توحى
بالمولودة التي فقدتها كما توحى في
الوقت نفسه بالبطلة التي فقدت
حياتها منذ دخلت عروسا بيت
الزوجية، حيث انتهك الرجل
إنسانيتها، وشكل كابوسا لحياتها.

أما في قصة «الثالثة.. آه».. فقد
تجلت لنا العلاقة المتوترة بين المرأة
وبين الرجل، بطريقة فنية مدهشة إذ
لم يبد الرجل الذي يطلق ثلاث نساء،
دون أسباب مقنعة (الأولى مثقفة،
الثانية متعلقة بأهلها، والثالثة متعلقة
بأولادها) في صورة قرصان في عين
المرأة، وإنما انعكست هذه الصور
القبيحة في مرآة نفسه ذاتها، لذلك
نسمع البطل الراوي منذ الافتتاحية
يحدثنا «يقلقه ثلاث شعرات نافرة في
حاجبه الأيمن، لابد أن تعود إلى
أماكنها، لا يعرف لماذا تلتوي.. (إنها)
تلتوي حول نفسها مثل ثعابين
صغيرة مشاغبة، تتطلق إلى أعلى مثل
فنار الميناء، ترسم ثلاثة خطوط كأنها

الأحزان ما يكفي، تشرب الأحمر والأصفر، وتدمن المهدئات، وتستعين بالمخدر إذا تيسر ولا تحصل على نوم عميق، الكوابيس تطاردها وعقدها تحاصرهما، تمت أن تتزوج ولو صعلوكاً من أصحاب الدشاديش..» (7).

إن هذه اللغة توحى لنا بمدى اللوعة التي تعانيتها المرأة، التي أساءت إلى نفسها، بقدر ما أساءت إليها بيئتها المترفة التي لا تعرف طريق القيم!

أخيراً يسجل للكاتبة فاطمة يوسف العلي أنها استطاعت أن تقدم لنا بيئتها الخليجية وخصوصيتها عبر تفاصيل تتعلق بالإنسان وعاداته (الاسم، الملابس، الطعام..) وما طرأ على حياته من تغيير (الرفاحية) التي تدمر الإنسان إذا افتقد العلم والأخلاق.

رغم أن الكاتبة قدمت لنا خصوصية بيئتها، لكننا لمحنا في الوقت نفسه أنها تلتقي بأختها الكاتبة العربية في هموم مشتركة تمس حياة المرأة، خاصة في علاقتها مع الرجل.

الحواشي:

1. فاطمة يوسف العلي «وجهها وطن» مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط 2، 2001، ص 97.
2. فاطمة يوسف العلي «تاء مربوطة» مركز الحضارة العربية، ط 1، 2001، ص 75.
3. المصدر السابق، ص 44.
4. المصدر السابق نفسه، ص 23.
5. «وجهها وطن»، ص 67.
6. «تاء مربوطة»، ص 59.
7. المصدر السابق، ص 96-97.

شخصية أساسية في معظم القصص، لكنها كانت أحياناً باهتة الملامح، إذ لم ترسم ملامحها بعناية رغم أنها قدمت لنا في لحظاتها المصيرية (قصة «العودة من شهر العسل»، «ذات يوم باهت»)، مع ملاحظة أن الكاتبة قدمت لنا القصة عبر صوت المرأة التي تكاد تكون الشخصية الوحيدة في القصة!

عانت بعض القصص خللاً في البنية، إذ نجد فيها تفاصيل تقربها من بنية الرواية، وتثقل كاهل القصة القصيرة التي تعتمد الكثافة اللغوية وتسلط الضوء على لحظة حاسمة أو موقف متأزم في حياة الشخصية، فقد وجدنا في قصة «البومة» تفاصيل صغيرة تنسجم وبنية الرواية أكثر من بنية القصة القصيرة (الحوار مع الصديقة، تكرار الخطأ في نطق الاسم، لا تكتفي بذكر خوف البطلة من أم خزام (البومة) بل نجدها تمنع في ذكر خوف صديقتها..).

نعتقد أن قصة «أوجاع امرأة لا تهدأ» مشروع رواية، فقد تشعبت الأحداث (في الماضي والحاضر) والشخصيات (الأب، الابن، الابنة، الأخ، الأب، العشاق..)، والمشاهد (الطفولة، الشباب، الكهولة) إلى درجة شوهدت بناء القصة، باعتقادنا، ولعل الذي أنقذ هذه القصة هو تلك اللغة الصادقة التي هي أقرب إلى لغة الاعتراف، فالمرأة التي تقترب من الشيخوخة والتي أهدرت شبابها على المتع الحياتية دون أي رادع أخلاقي أو أسري أو ديني، نجدها تبحث عن سكين ذاتها فلا تجدها «عندها من

(شاهنדה)

الأديب راشد عبدالله

الشخصيات

الحدث

المنظور

نضال بلال / الإمارات العربية المتحدة

قبل الذهاب عميقاً في رواية شاهنדה للأديب الروائي راشد عبدالله، ثمة حقائق لابد من التنويه إليها:

أولاً: أن الإيهام هدف لكل كاتب فكر يوماً أن يتصدى لهذا الفن، فن الرواية.

ثانياً: أنه لكي يتحقق هذا الإيهام لابد من أن يلجأ الكاتب إلى «درمنة» أحداثه، فالرواية الناجحة هي الرواية التي يشعر القارئ تجاهها بتلك الدرامية التي تمتد وتتمو بشتى الاتجاهات من خلال ذلك التماهي بين أحداثها والشخصيات التي وضعت لتمثلها فإن لم يستطع الكاتب تحقيق هذه الخاصة فلا شك بأن ثمة خلافاً في هذه الرواية لابد أن نفتش عنه. وأثر هذه الخاصة - في الواقع - مهم جداً إذ بفعلها سيتولد عند القارئ ذلك التشوق لمعرفة المزيد عن الأحداث أو مصائر شخصوها وهذا بحد ذاته سيدفع به للاستمرار في قراءة الرواية التي بين يديه إلى آخر كلمة فيها. أما الأمر الثالث الذي نريد التأكيد عليه: أن الرواية الناجحة هي تلك الرواية التي تكون شخصياتها محررة من سطوة الكاتب مع ترك الحرية له للتعبير عنها بالطريقة التي يراها مناسبة.

والأمر الأخير الذي لا يمكننا تناسيه هو: مدى تمتع الكاتب بالخيال المشغول عبر اللغة إذ بتوافر هذا الخيال المصنوع باللغة يضع الكاتب ذاته رهن الأدبية التي يسعى إليها، فإذا كانت اللغة التي صيغت بها الرواية في جفاء حقيقي مع هذا المستوى اللغوي المعبر عنه بالأدبية فإن الكاتب يحكم على نفسه بالفشل قبل أن يبدأ روايته. ورواية شاهنדה لمعالي الأديب الروائي راشد عبدالله، كان لها شرف الصدارة من حيث إشراقها على أدب الرواية الإماراتية بعامة، كما كانت سابقة جلية على ما صدر من هذا الفن في الأقطار العربية المجاورة.

وبناء على ما سنأتي عليه من حديث، نجد أنه من الضرورة بمكان القول: إن الرواية الإماراتية بفعل تصدر شاهنדה لها قد ولدت شابة ناضجة.

المنظور الروائي:

في رواية شاهنדה: تهيمن الرؤية الراصدة من الخارج للواقع الذي تتناوله ويشمل هذا كلاً من الأحداث والشخصيات أيضاً، أما موقف الكاتب من العالم الذي يتحدث عنه فقد كان يصدر عن وعي واضح تجاه الفكرة الرئيسية التي يريدتها من روايته. ومفادها:

إن الإنسان حر حيث يستطيع ممارسة إرادته وخياراته، وعاجز مقيد حيث لا يستطيع ممارسة هذه الإرادة في تنفيذ خياراته فيصبح - في هذه الحال - دمية تلهو به أقداره لتغدو حياته شيئاً من العبث والجنون ومضطرباً بين حالتين حرية أو عبودية نصر أو هزيمة فضيلة أو رذيلة.

إن الكاتب من خلال معالجته لهذه المقولة عبر شخصية شاهنדה، يدعو الإنسان للمكاشفة مع الذات ووضع النقاط على الحروف ليتبدى لنا الإنسان الحر من اللا حر، وقد أشار الكاتب إلى غايته من الرواية ضمن الإهداء الذي تقدم به معاليه لصاحب السمو رئيس الدولة. ويقول فيه: قصتي هذه تنبع من واقع عشناه. عشناه بين حبّات الرمل المحترقة في حياة جافة قاسية أكتبها لهذا الجيل الذي يبني بقوة سواعده بلداً عظيماً، فتمده بالعزيمة الصادقة والأمل الطامح... إلى أن يقول: قصتي هذه كلمات أقتبسها من روح المناضل الذي غير الحياة على ضفاف الخليج بقوة إيمانه ومضاء عزمته. والذي أراد أن

يبدل حياة الناس من شقاء إلى رخاء فكان له ما أراد، ووضع أسس العمل وأرسى قواعد الرفاهية.. إلى أن يقول:

إلى معلمي الحكيم ومرشدي الكريم.. زايد بن سلطان أكل نهيان.. أهديتها قطرة من ماء بحره ومضة من شمس قلبه المضيء في دولة الإمارات العربية المتحدة.

لقد حدد الكاتب المصدر الذي استقى منه روايته إنه الواقع، وقد وصفه بأنه كان واقعاً قاتماً عاشه مع أخوته من أبناء الإمارات، فأراد لروايته شاهنדה أن تكون شاهداً على تلك الأيام التي لا نريد لها أن تبقى سوى ذكريات تكشف عن المفارقة بين الأمس واليوم ونافذة للأجيال القادمة يطل منها على حياة آبائها وأجدادها فتملئ بالعزة والثقة.

في هذه الرواية يتعرض الكاتب لحقبة زمانية قديمة من تاريخ المنطقة، فيحاول تسليط الضوء على جملة من الصور الحياتية والاجتماعية التي كانت قائمة وبالتالي يقوم بتزويدنا بمنظومة واسعة من المفاهيم العقلية - التي قد تبدو اليوم موحشة أحياناً - لكنها بالتأكيد كانت سائدة.

أما الرواية ملخصة: فهي تتحدث عن قصة أسرة غير عربية نازحة من الجهة الشرقية للخليج العربي إلى الضفة الغربية وهذه الأسرة تتكون من الأب شهداد وزوجه حليمة بالإضافة لابنتهما شاهنדה. أما لفظ شهداد فهو اسم مركب من كلمتين: شهدا وتعني الفرحة أو فرحة و (داد)

وتعني أعطاني والجمع بين الجزأين يكون اسم شهداد ومعناه أعطاني الفرحة أو أدخل إلي السرور وبما يقابله من الأسماء العربية نجد أنه يقابل اسماً مألوفاً لدينا: بشير أو البشير وبالمؤنث بشرى.

أما لفظ شاهنده، فهو أيضاً مركب من جزأين شاه بمعنى القائد أو الملك، و (دة) وتعني بالتركي عنده أو في حضرته وجمع الجزأين يكون المعنى في حضرة الملك وهو اسم قديم يطلق على النساء تيمناً بحياة فاخرة كحياة الملوك. ولعل ما يقابله من أسماء النساء عندنا اسم ملكة أو مليكة في المغرب العربي أو ملكة أيضاً في لهجات بعض السواحلية في بلاد الشام. وعوداً للأحداث:

تتعرض هذه الأسرة في عرض مياه الخليج لعاصفة تودي بجميع ركاب المركب الصغير الذي كانوا يستقلونه، ويشاء القدر أن تنجو هذه الأسرة من غضبة البحر تلك ومن ثم تأخذ الأحداث بالتنامي فتقع الأسرة البائسة بيد أحد النخاسين الجوعى، إذ كان سالم قد قفز إلى ماء الخليج في تلك الليلة العاصفة ميمماً وجه الجزيرة لعله يحصل على صيد يعود به لأسرته التي لم تجد ما تأكله منذ أيام. لقد كان سالم يمر بحالة هي أشبه بالجنون إذ تصرف ذلك التصرف بفعل وطأة الجوع والخوف على أسرته وبعد تعرف سالم إلى الأسرة المهاجرة يشعر بأن رحلته للجزيرة كانت مجزية إذ عاد بهذا الصيد الثمين. ويبيع سالم بعد أكثر من محاولة هذه الأسرة البائسة

الطالع إلى أحد تجار قريته، فتتحول الأسرة مدنياً من أسرة جميع أفرادها كانوا أحراراً قبل يومين أو يزيد إلى أسرة أقل ما يقال عنها أنها وصمت بالعبودية، وبذلك تكسرت الأحلام التي أتت من أجلها هذه الأسرة، ثم يغرق الأب شهداد في إحدى رحلات الغوص فيما بعد، وتباع شاهنده إلى أحد النخاسين العتاة على يدي سيدها الذي باعها مكرهاً حفاظاً على سمعته في القرية، فتجد شاهنده نفسها في مواجهة مباشرة مع قدرها الذي كان يترصدها، فتقرر المواجهة دون أن تبدي أسفها على شيء، وبفعل إعمالها لعقلها تستطيع ترويض ذلك الوحش الكاسر جابر نخاسها الجديد، فتحرز نصرها الأول إذ استطاعت أن تجعل جابراً يكف عنها في تلك الليلة، لأنه وجد فيها المرأة الزوجة، وذلك لما لمس فيه من نكاه وعنفوان بالإضافة للجمال الأخاذ، وتمر السنون، فتكتشف شاهنده غدر زوجها بها إذ ضبطته متلبساً وهو يتسلل إلى حجرة الجارية الشقراء التي أتى بها لبيعها، فيستوفز الشر الكامن في ذات شاهنده، وتقرر المعاملة بالمثل، هكذا تفهم شاهنده الحياة إنها قصاص ولا مكان للغفران فيها، وبعد أن يكتشف جابر أنه ينام على فراش بغي، ينتقم منها ومن صديقه الذي غدر به على طريقتة فينفيهما إلى الصحراء بعد أن يأمر أتباعه بقتل صديقه عبدالله، أما شاهنده فتودع في تلك الواحة المعزولة مع رجل مسن لتعيش معه في هذا السجن مدة طويلة من الزمن

ترعاه وتسري عن نفسها بتلك الرعاية. إلى أن يواجه رفيق سجنها ربه فتظل شاهدة وحدها تواجه قدرها البائس وهلاكها المحتم فتطلق سراح نفسها من سجنها لتتوجه إلى دروب القوافل وهي في حال لا تسر حاسداً أو صديقاً إلى أن تتلقفها جماعة من صيادي الحبارى، فيسعفونها بتقديم الماء والغذاء ثم ينتقلون بها إلى مدينتهم لتقدم في آخر المطاف هدية للمكهم بعد مسيرة الترقيات التي حظيت بها قبل أن تغدو ملكة على المدينة، وكان ذلك لما لمسه كل من المسؤولين في هذه المدينة، ما لدى شاهدة من ذكاء ودمائة بالإضافة للجمال الذي تتمتع به، وفي ذلك القصر وتلك البيئة التي عرفت فيها شاهدة سهولة العيش ولينه بعد كل ما مر عليها من أحداث، تجد في نفسها أنها المرأة المؤهلة لأن تلعب دورها في مثل هكذا وسط ملوكي، فتستخدم حنكتها التي لقتتها إياها السنون إلى أن أتت اللحظة التي وجدت فيها نفسها ملكة على المدينة كما ذكرنا، بل هي الملك الفعلي فيها، فتأمر بجلب حبيبها الأول محمود بن سالم، محمود الذي غدر بها ونعتها يوماً بالبغي، محمود ذلك النحاس الصغير ابن أبيه سالم الذي جعل منها يوماً عبدة تباع وتشتري، ويؤتى بمحمود وهو في حال تبعث على الرثاء، فيقع عند قدميها طالباً منها الرحمة والصفح، فتجعل منه أحد آغاوات القصر وتابعاً يلبي نزواتها بعد أن كان حبيبها يوماً. لقد دفنت شاهدة حبها الأول لتعيش الحياة

بعبثها وجنونها المكين.

لقد رصد الكاتب في روايته على نحو مأساوي واقعي الإنسان الفردي والاجتماعي وبين ضعف الإنسان وتفاهته وخسته حين يعرضه الجوع، وبالمقابل صور قوته وشموخه حينما يكون متمتعاً بالقدرة على ممارسة إرادته، وعلى مستوى آخر نجد الأستاذ راشد عبدالله يفضح الواقع الاجتماعي السيء ونظامه العبودي الذي كان يسود في تلك الحقبة التاريخية المظلمة من الحكم العثماني، ونجده قد تعامل مع كل من الإنسان والواقع على أنهم ظاهران متداخلتان كل منهما يؤثر بالآخر، فالفرد ابن بيئته يتحول إلى وحش كاسر إذا عضه الجوع مهما كان نوع الجوع الضاغط عليه، وبرزت البيئة الفقيرة في هذه الحال معزراً إيجابياً لتلك القسوة التي يجد الإنسان نفسه مفطوراً عليها، لتشكل بدورها ذاته الداخلية ممثلة بالضمير والمثل التي غدت قوانين يحتكم إليها وقد ظهر هذا جلياً من خلال الأماكن التي دارت فيها الأحداث إذ عكست البيئة بمجمل مكوناتها الطبيعية والاقتصادية طبائع أهلها القاسية والجشعة في تهالكها على المال وخستهم في المواقف التي تتطلب منهم المروءة. والواقع إن الكاتب بهذا النهج الفكري الذي عبر عنه، كان يكشف عن تبن قوي - هذا من وجهة نظرنا - للمنهج الواقعي الطبيعي في الأدب - إذ نجده قد سعى بقوة إلى تجسيد جملة من مقولات هذا المنهج في روايته، فالكاتب في سعيه إلى تقديم صورة

عن الواقع الذي كان يعيش فيه سالم وأهل قريته وتعرضه لما كانوا يعانونه جميعاً من فاقة في الفصل الأول، كان بمثابة تبرير سابق للأحداث اللاحقة التي سيظهر خلالها سالم بالإنسان الجشع والغليظ القلب والمعدوم الإنسانية، إن الكاتب بهذا التقديم في حديثه عن البيئة كان يقرر مقولة طالما ردها هي بوليت تين وسانت بوف أن: الإنسان ابن بيئته، بمعنى أن البيئة يختلف أنواعها هي التي تصنع النمط الذي يكون عليه الإنسان. وقد كان هذا مبدءاً متطوراً وتنويرياً في حينه، والأستاذ راشد عبدالله في تبنيه لمثل هكذا طرح لم يكن في الواقع إلا مبشراً بمثل سابقة ومتقدمة على المرحلة التي كان يعيشها مجتمعه ومن هنا تتأتى أهمية رواية شاهنده، إذ نجدها رواية تنويرية على نحو ما، وهي في توجهها هذا لم تكن ببعيدة عما كان يطرح في الرواية العربية آنذاك سواء في مصر أو سورية أو العراق.. من قضايا، والخطاب الذي وجهته الرواية كان خطاب المثقف الواعي بأمراض مجتمعه. إن رواية شاهنده لراشد عبدالله لم تكن بأي حال من الأحوال رواية رومانسية قدرية بسيطة القلب والقلب كما حاول بعض النقاد أن يصوروها أن يصوروا شخصية البطل فيها: بأنها مجافية لواقع المجتمع، بل الأمر على نقيض ذلك تماماً: إن رواية شاهنده قد جاءت وفي صميم أهدافها تشریح الواقع الاجتماعي، ولكن على نحو إبداعى مشرق، مسلٍ لمن كان يطلب

التسلية وعميقاً إشكالياً لمن يريد أعمال فكره والتبصر بما حوله.

ومن مجمل واقع الطرح الفكري في هذه الرواية: نجد أن الكاتب يعكس الرؤى الفلسفية الوجودية التي كانت سائدة في زمن كتابة الرواية وهي فترة ما قبل السبعينات، إذ كانت هذه الفلسفة آنذاك تشكل موقف المثقف المعتدل وتحمل صوتي التحرر الوطني والاجتماعي، وبما أن الأستاذ راشد عبدالله كان طالباً في مصر الشقيقة يتلقى فيها العلم والمعرفة ويتعرف إلى طوبوغرافيات الفكر وقواه المتصارعة آنذاك، نجده في شاهنده يصنع مثلاً للمرأة التي يجب أن تكون حرة بذاتها وسيدة على قلبها ومشاعرها وحريصة على حقها في الحياة ما دامت تمتلك الإرادة وتعرف الهدف الذي تحيا من أجله، إن شاهنده وجدت نفسها عبدة في لحظة عاتية من الزمن وهذا الزمن لن يعيد ما سلبه منها الآخرون، إلا إذا أثبتت أنها أهل للحرية وعبرت عن قدرتها على صنع خياراتها بذاتها. لقد كانت الرواية تنضح بالمثل الفلسفية الوجودية التي يمكن أن نختزلها، فنلخصها بفلسفة الحرية وصراع الإنسان مع قدره إذ عبرت شخصياتها عن واقع الإنسان المأساوي في الحياة، ومن جانب آخر نجد الكاتب يوجب على هؤلاء أن يعيشوها بكرامة أو يهلكوا دونها غير آسفين عليها، إذ الحياة ليست إلا مسرحية للعبث نعيش أحداثها في كل لحظة من لحظاتها.

أما واقع تصميم الكاتب لنموذج

المرأة غير العربية تتمتع بالحرية وأن هذه الحرية تمارس فعلاً إذ تعبر شاهنדה عن قناعاتها دون خوف أو تردد فهي سيدة القرار في ملكيتها وهذا الحق لا تنازل عنه مهما كانت الظروف التي تعيشها قاسية، ومن الضرورة بمكان أن نشير هنا إلى أن الهدف من هذه المقارنة لم يكن المفاضلة وإنما كان يراد منها الإشارة بل الإدانة للمجتمع الذي يكبل المرأة في مجتمعاتنا العربية وبالتالي لقد كانت هذه النتيجة بمثابة هدف رئيس ومطلب تلح عليه الرواية إذ الكاتب من خلال هذا الموقف استنكر الفساد والابتذال في التعامل مع المرأة كما استنكر من جانب آخر العبودية التي ترسف فيها.

من الجائر أن الظروف قد تفرض على المرأة أن تهان أو تذلل لكن هذا يجب ألا يكون مدعاة لنفي الحرية عنها، وبخاصة حينما نعلم أن الظروف التي جعلتها تستسلم لقدرها كانت أكبر منها وهي لم تكن تملك وسيلة أو سبيلاً لتغييرها، ومن هذا المدخل - لو جاز التعبير - يتأتى احترامنا لشاهنדה كونها ليست عبدة كما أرادوا لها أن تكون وإنما حرة التصرف بملكيتها لجسدها والتصرف به كما تشاء. إن هذا الرسم لهذه لشخصية قد جعلها شخصية متميزة في الواقع الذي تعيش فيه ورمزاً للتعبير عن المفهوم الحقيقي للحرية من حيث القدرة على الممارسة لها مهما كانت الظروف التي تعصف بحياة صاحبها قوية أو قاسية.

شاهنדה المرأة، فنجد أن الكاتب قد اشتغل على صناعته بدقة وحرفية كبيرتين حيث جعل النموذج الذي قدمه نموذجاً غير عربي وبالتالي قد أوجد المؤلف لبطل روايته ثغرة تدخل منها إلى ذات القارئ، لتلقى القبول أو التقبل على الأقل وبخاصة أن الكاتب يعرف المحيط الذي يقدم له روايته من حيث معارضته ورفضه لكل ما يعتبر مغايراً لما جرت عليه أعرافه وتقاليده. وبالعود للتصميم والنموذج نجد الكاتب يضع شاهنדה في موقع مميز ينم عن مفارقة ضمنية بين نوعين من النساء وذلك حين تناول واقع المرأة ضمن البيئتين العربيتين الفقيرة والغنية فأظهر كيف تسود الخيانة الزوجية عالم القرية التي لجأت إليها أسرة شاهنדה، كما أوضح السلوك المتخلف لهذا المجتمع من حيث تعامله مع المرأة إذ لم يجد فيها سوى وسيلة للمتعة قبل كل شيء، وعلى نحو أكثر تغلغلاً في المجتمع نجده يشير إلى ظاهرة تفشي: كثرة التقول في المرأة في حال خروجها عما هي مرهونة إليه في مثل هذه المجتمعات التي يسيطر عليها الفراغ أولاً. ومن جانب آخر يعرض واقع المرأة المتردي أخلاقياً في مجتمع المدينة الذي يغرق بالفساد بشتى أنواعه بالإضافة لما يسوده من نفاق ودسائس.

ومن هذا العرض لواقعي المرأة غير الإنسانيين نخلص إلى أن الأستاذ راشد عبدالله قد عقد مقارنة غير مباشرة بين حالي المرأة العربية وحال المرأة غير العربية، ومن هذه المقارنة قد خلس ولو على نحو ضمني إلى أن

بناء الواقع الذي يسعى الاستاذ راشد عبدالله إلى تجسيده، لقد جمع الكاتب بين الإنسان والمادة إذ تداخل الواقع بعناصره المختلفة والشخصيات في كل من البناء الروائي فعدت الرواية رواية حدث كما هي رواية شخصية فالأحداث زجت بالشخصيات في واقع يقتضي منها تغيير هذا الواقع والشخصيات بفعل سلوكاتها التي كانت تأتي بها عبر خياراتها كانت تدفع بالأحداث إلى الأمام وتطورها.

وأما السرد فقد كان يجري وفقاً لنسق أفقي من الماضي القصي إلى الماضي الأقرب فالأقرب مجسداً بذلك حاضراً روائياً درامياً متدفقاً بالأحداث المتعاقبة المترابطة وفقاً لمبدأ السببية كما ذكرنا وفي غالب الأحيان كان يتم ذلك من خلال صيغتين سرديتين السرد المباشر والحوار وقد اعتمد الكاتب في سرده بعامة على ضمير الغائب الذي أكسب بدوره الرواية غنى واسعاً بل ثراء غير محدود إذ كان الكاتب يعبر من خلال هذا الراوي عن الشخصيات ومجريات الأحداث وكان اختفاؤه ينم عن حرص الكاتب على جعل الراوي يتم مهمته بنجاح مثلما حرص على إتمام مهمات عناصره الأخرى، وقد لعبت الفكرة الرئيسية التي قامت عليها الرواية دوراً مهماً في مد الكاتب بالمادة وإن توفر المادة بين يديه قد وضعه على مساحة واسعة من الأحداث الممكنة التي بدورها أكسبت الرواية هيكلأ صلباً وإن هذا الغنى الذي تمتعت به الرواية على مستوى الأحداث وفر للكاتب القدرة على

وبذلك يكون الكاتب راشد عبدالله قد فصل بين معنيين للحرية، الحرية كعرف متداول لكنه غير فاعل ومعطى، ومعنى آخر للحرية يتجسد بالقدرة على ممارسة الإنسان لإرادته والتمتع بحريته قبل أن نفكر بتقييدنا لها أخلاقياً.

الحدث:

رواية شاهنده من حيث البناء هي رواية واقعية تقليدية، والتقليدية هنا لا تعني الدُم كما يتبادر للأذهان أحياناً، وإنما هي نعت حقيقي لها من حيث الشكل الذي اتبع في بنائها فهي رواية حبكة وأحداث متتابعة وشخصيات تظهر بحسب متطلبات المواقف وفي الزمن المناسب.

وإن واقعيته تنبع من أن الكاتب لم يسع للانسلاخ عن واقعه بل وجدناه يعيد تكوينه، وقد وجدناه بسعيه من خلال فصله الأول الذي كان بمثابة مقدمة لموضوعه أنه قد بادر فيما بعد لإيجاد الحلول في الفصول اللاحقة عبر الأحداث المتلاحقة، وإذا كان راشد عبدالله قد وصف الواقع بكليته على نحو شمولي فهو قد قدم الواقع كحقائق مرئية وقائمة موضوعياً في المناخات التي تجري فيها أحداثه. وكانت هذه الحقائق تعبر من سبب معروف إلى نتيجة منتظرة أو محتملة وقد كان هذا المرور من الحدث إلى النتائج مرتكزاً إلى تلاحم قوي في العرض، فكل عنصر من عناصر الرواية وجدناه يلقي تفعيلأ خاصاً من قبل الكاتب لكي يغدو مسهماً في

كان يجريه من حوارات بين الشخصيات إذ كانت هذه الحوارات تجري في منتهى الوضوح وتعكس وعي شخصياته بواقعتها وهي تتعامل مع بعضها، كحوار حسين وشاهدة حينما كان يحاول إقناعها لتقبل الزواج منه، أو غيره وقد توفرت الحوارات في الرواية بكثرة لكن ما جاء من حوارات سردية في بدايتها كان مضطرباً على نحو واضح، إذ الكاتب كان لا يزال شخصه حاضراً فيها لكن الأمور سرعان ما تبدلت وذلك حين ابتعد الكاتب بذاته عن شخصياته فهو لم يعد جزءاً من المشهد الحواري الأمر الذي جعل الحوارات فيما بعد تأخذ طريقها على جادة الإبداع وعلى نحو متناغم مع العناصر الأخرى، فظهرت محكمة وأكثر انضباطاً، وكانت تتم بلغة حوارية ذكية وراقية مقارنة بما ظهر منها بداية. في مشهد لقاء حسين بشاهدة في الفصل الثاني عشر يقول حسين:

- إن النخاسين يحتاجون إلى رجال أقوياء مثل شهداء

- ولكن شهداء سقط في قاع الخليج الذي لا يرحم.. سقط بحثاً عن لؤلؤ لك.

- ماذا تقصدين؟

- أقصد أنه مات من أجلك

- يالك من فتاة وقحة

- بل إنني فتاة صريحة

- هل تريد أن أكون صريحاً

- مثلك؟.. اسمعي يا شاهدة منذ أن

اعتل سلوكك والكوارث تتوالى على

دارنا.

تشكيل البناء الذي اختاره لروايته من خلال الراوي الغائب فاتصف البناء بالبساطة في ظاهره لكنه كان عميق الغور في باطنه حكائياً ومسلياً من الخارج لكنه متماسك في وحدته الذهنية من حيث الإشكالية التي يطرحها. إن السرد الذي اعتمده الكاتب من حيث طبيعة تدفقه باتجاه نسق زمني متتابع قد أضيف على الرواية دفئاً خاصاً إذ جعلها أقرب إلى الحكاية الطويلة التي وضعت لتروى شفاهاً، إذ لم يلجأ الكاتب إلى التوسع بتقنيات السرد كالتحويل والإرجاع على نحو لافت فهو لم يستخدم الإرجاع سوى مرة واحدة (الفصل الثاني). أما المونولوج فقد استخدم وعلى نحو أوسع إلى حد ما وغالباً كان يأتي هذا المونولوج على لسان شاهدة.

ياربي ياربي ياربي ماذا فعلت؟ ما هي الجريمة؟ ولماذا العذاب؟

ربي لم أغضبك لأنني لا أملك حتى مقومات غضبك، فأنا مملوكة يملك إرادتي غيري... إلى أن تقول: ياربي..

بل لماذا لم أكن ابنة حسين.. وأنعم بحياة عادية هادئة (ف14).

كما أن الكاتب لم يلجأ للسرد عبر تيار الوعي الذي تغدو الرواية بفعله أكثر ذهنية وأوسع تجريداً، لقد سعى الكاتب دائماً إلى إيجاد الأحداث الواقعية الصريحة وهي تتمثل دائماً في الزمن الروائي بمعنى الحاضر الروائي الذي كان يتمدد شيئاً فشيئاً باتجاهنا مع المحافظة على صيغة الروي بصيغة الغائب باستثناء ما

هذا الحدث الذروة لتطور أحداثه، ومن ثم بدأت الأحداث اللاحقة على ذلك بالهبوط وأخذت العقدة بالتحلل. إن الأستاذ راشد عبدالله من خلال اشتغاله على هذه التقنية، التي تجد النقاد اليوم يعودون للمطالبة بإدراجها بعدما أسقطوها طويلاً، استطاع أن يعيد للرواية رونق السرد الحكائي بجمالياته التي تستند إلى الحبكة والبناء التصاعدي للأحداث على نحو متسلسل لا تراكمي. كما استطاع أن يعيد من خلال تنامي أحداثه المتصاعدة للذروة (العقدة) قيمتها بفعل الهيمنة المنطقية من حيث ترتيبه لأحداثه بعد ممارسته للانتقاء منها لما يناسبه.

وعلى مستوى آخر من رؤيتنا للأحداث فقد جعل الكاتب أحداثه تمر من خلال تقنيات تعبيرية محددة يمكن إجمالها في كل من التلخيص والاستشراف أما التلخيص فقد توفر بكثرة لأن الكاتب لم يلجأ للوصف إلا في الوقت المناسب وبالقدر الذي يتطلبه المشهد لذا وجدنا الاستطراد المألوف في مثل هذا النوع من الروايات قد غاب تماماً. لقد جعل الكاتب روايته في فصول وكان كل فصل يوحى بأن ثمة مرحلة من هذه الحكاية قد انجزت، ومع نهاية كل فصل من فصوله كان يستشرف رواية فينبئنا بسطر أو أكثر عما سيواجهه أبطاله، وغالباً يكون هذا الحديث عما ستواجهه شاهدة من متاعب أو راحة نسبية لن تطول طويلاً لقد استخدم الكاتب هذه التقنية على سبيل ما كان يصنعه الرواة في

..أنا لم يعتل سلوكي.. وأنا يا سيدي لم أطلب من مياه الخليج أن تثور.. ولم أطلب من مياهه الثائرة أن تغرق أموالك في القاع.. فعلى الأقل في وسط هذه الأموال رجل أحبه.. هو أبي.. وفي كل الأحوال لا بد من الإشارة هنا، مادمننا نتحدث عن الحوار إلى أن الكاتب كما لاحظنا: لم يحاول أن يجعل الحوارات أشبه بمباحكات فلسفية لقد كان يدرك أن الواقع بشراسته وقسوته ومنطقه السائد لا يحتمل أي نوع من الحوارات القائمة على المنطق المدرسي.. لو جاز التعبير..

إن الأحداث الحية التي انطوت عليها الرواية وضعتنا في المتعة التي ننشدها عادة من أي رواية نقرأها، وتفسير ذلك، أن حادثة البيع التي جرت في بداية الرواية قد استحوذت على اهتمامنا وبخاصة أنها تمت في واقع غرائبي بالنسبة إلينا أبناء اليوم، ومن جانب آخر أنه كان لهذا الحدث الرئيس فضل في إبراز شخصية شاهدة إلى السطح، وبناء عليه بدأت الأحداث ذاتها في التعقد وباتجاه صاعد نحو الذروة (العقدة).

وقد شكلت الحبكة لحمة واضحة وقوية بين مفاصل العمل كله إذ استطاع الكاتب من خلال تعاقب الأحداث أن يجسد حبكة دقيقة لعبت دوراً في تحويل القارئ إلى نهم يطالب بالمزيد من السرد. وإن لجوء الكاتب للتقليل من الوصف قد ساهم في تسريع إيقاع الأحداث وبخاصة بعد نجاة شاهدة من الموت وانتقالها على أيدي منقذها إلى المدينة، إذ شكل

كنفها، ولم تكن شاهدة تتوقع أن يكون محمود بن سالم مستغلاً لها طوال هذا الوقت الذي قضاه معها أو مستهيناً بحبها إلى هذا الحد ومتجاهلاً لما منحته إياه من حب وإخلاص بإفراط وبعد أن ضحت بسمعتها وأدارت ظهرها لكل ما سيقال ويقال عنها.

كما أنها لم تكن تتوقع من قدرها أن تأتي تلك اللحظة التي ستكتشف فيها أن محموداً بن سالم لم يكن على هذا المستوى من العطاء وهو أصغر بكثير مما تخيلته فارساً لأحلامها بل لم يكن يخطر في بالها أن سينعتها يوماً بالبغي.

إذ من هذا المازق الدرامي والقاسي الذي انغرس كرمح في ذات شاهدة وغيره من المشاهد نجد أن الخيوط تتفلت من يدي الكاتب، لقد باتت القضية فعلاً قضية فلسفية بحتة وإن لم يكن أصحابها فلاسفة بالمعنى الأكاديمي.

الوصف:

لم يلجأ الكاتب للوصف كثيراً وكان يكتفي منه بما يجب أن يرد لإنماء الحدث أو الشخصية من حيث إكسابه لهما الواقعية الزمانية أو المكانية، لذا وجدنا الوصف يأتي ليشكل عنصراً فاعلاً في الحدث ولم يكن لوظيفة ترفيحية أو تزيينية فمشهد الوصف الذي قدمه لليل الصحراء مثلاً كان يلبي متطلبات الحدث إذ كان الليل الصحراوي بقمرة المتألق فوق رأس النخاس جابر

المقاهي، ومجارة للكتاب الكلاسيكيين الذين كانوا يختمون فصولهم بمثل هذه النهايات الاستشرافية.

وهذا في الواقع قد أضر بمواقف الراوي إذ بهذا التصرف من قبل الكاتب كان الراوي يضطر للكشف عن نفسه فيسيء إلى قارئه من حيث حضوره داخل الحدث الروائي وبمعنى آخر كان يفسد على القارئ متعته ويوقظه مما هو فيه من اندماج. ومن الطريف في أمر الراوي هذا أنه بدأ السرد بطبيعة الحال على لسان الكاتب من خلال رؤية مدرسية كان للكاتب دور قوي في تفعيل وتحريك الحدث أو التعبير عن الشخصيات في البداية كما ذكرنا من قبل، لكن هذا الوضع لم يستغرق طويلاً إذ سرعان ما وجدنا الشخصيات تتمرد على راويها وبالتالي كاتبتها فتتحرر من سطوته وقيادته لها فلم تعد له أي سلطة يمارسها عليها وقد حصل ذلك في أكثر من مكان، إذ لم يكن لأحد أن يتصور أن محموداً بن سالم سيقع يوماً على قدمي شاهدة طالباً الصفح عنه، ولم يدر بخلد أحد أن يتحول حسين التاجر الذي أكرم أسرة شهداد إلى رأس حربة تفتش عن إرواء غريزته في جسد شاهدة المائل أمامه متذرعاً بالزواج منها وحامياً نفسه بالشرع الذي يسمح له بذلك وبالمحيط الذي يعيش فيه إذ أخبرها أن الزواج أكثر من مرة علامة على الرجولة، متناسياً زوجته الكريمة وذلك الزمن الطويل الذي قضاه في

طال هذا التصرف كلاً من جغرافيا المكان فعزز بذلك المنطق الذي يمكن أن يسود وفقاً للمكان الذي تحدث عنه.

فعلى مستوى الوصف البيئي للمكان نجد أن الرواية صورت واقعين اجتماعيين مترديين واقع سكان السواحل المتخلف والفقير وما يتمخض عن ذلك من جهل وأمراض اجتماعية نتيجة للفراغ الذي هم فيه وبينت تهالكهم على المال لشدة فقرهم حتى أنهم كانوا يتسابقون في سرقة أكفان الموتى ليبادلوا بها أو يبيعوها، كما تعرضت لتصوير أحوالهم المعيشية، إذ اختزل الكاتب ذلك الواقع بمشهد قصير لكنه معبر أصدق تعبير عن مرارة تلك الأيام حين وصف سالماً أنه بعد أن نهض من نومه سغبان وأخذ يفتش عن أي شيء يمكن له أن يدخله إلى معدته لكنه عبثاً يفعل، ذهب إلى كذا صديق وصديق حتى عثر أخيراً في بيت صديقه محمد على قليل من الطحين والماء فاستف بعضاً من ذلك الدقيق ثم شرب فوقه شيئاً من الماء ومضى. إن الكاتب من خلال هذا التوصيف استطاع أن يعكس فقر البيئة من جهة ومن جهة أخرى أن يبرر ولو على نحو ضمني تلك التصرفات التي كان يقدم عليها أبطاله، والتي قد تبدو مشينة في مجتمع متحضر. أما في المجتمع الذي يعيش فيه سالم النخاس وفي ظل الظروف التي تحيط به، إذ لا يجد أهله فيه ما يأكلونه، علينا ألا نتعجب من شيء، ما يأتي به سالم أو غيره من سلوك غير إنساني

وجماعته يعبر عما ينسجم مع مشاعر جابر الغريزية التي استيقظت في تلك الليلة، لكن شاهدة استطاعت كما ذكرنا أن تحرز نصرها الأول لإرادتها في تلك الليلة، إذ واجهت الموقف الصعب وحدها وبعيداً عن الشكوى للأم أو سيدها الكريم استطاعت أن تدفع بخطر جابر عنها بفعل أعمالها لعقلها لتغدو زوجاً له وسيدة لبيته.

ومن مشاهد الوصف كذلك وصف الكاتب للسجن المفتوح الذي نفيت إليه شاهدة، لقد جسد توصيفه للمكان قساوة التطهير ووطأته لكن شاهدة كما رأينا واجهت قدرها بشجاعة دون ندم أو تبكيت للضمير لأن شاهدة لم تعرف أصلاً من الحياة كما بدت في الرواية إلا مقولة كانت تعبر عنها بسلوكها، الحياة قصاص، وعلى الإنسان أن يتحمل المسؤولية عما يرتكبه، فهي لم تعرف الحياة إلا بوجه واحد من اثنين الحب أو الكراهية الإخلاص أو الخيانة، الحرية أو العبودية لا مكان للنفاق في ذاتها ولم يكن من همومها في الحياة أن تفاضل بين العيش في خربة مع سالم ابن النخاس وبين العيش في قصر منيف، على هذه الدرجة من النمذجة التي تحمل بعض الغرائبية قدم الكاتب شاهدة بطلاً لروايته فكانت نموذجاً لصدق الإنسان مع ذاته وهو يمارس حرية.

لقد عكس تسلسل الأحداث بتضافره مع الوقفات الوصفية القصيرة طبيعة الحياتين لدى أبناء الساحل ولدى مجتمع المدينة وقد

تجعل من الإنسان بهذه الصيغة التي وجدناه عليها. يقول: «لقد فهمت شاهنדה جانباً من هذه التجارة القذرة والتي كان يكتنفها الغموض، لقد سقطت شاهنדה في أيدي تجار الرقيق الذين ينقلون هذه التجارة من الساحل إلى الداخل، ولقد علمتهم هذه التجارة الغلظة والقسوة. ونزعت من قلوبهم كل المشاعر الإنسانية فهم أبشع من تجار الموت إنهم يتاجرون في الأحياء.. في حياتهم في مستقبلهم». (ف 14).

لقد ربط الكاتب بين سلوك الإنسان كفرد وبين المحيط الذي يصوغه على المستوى الخاص لكننا نجده قد تعرض من جانب آخر للمحيط بالمستوى العام فأوضح طبيعة العلاقات الاجتماعية والسلوكية التي سادت الواقعين الساحل والمدينة، وقد ظهرت مراعاة الكاتب لهما على نحو جلي إذ في المدينة اتسمت العلاقات بالمرونة والتجاوز أو التساهل بما يمكن أن يكون وفقاً لمنطق الصحراء أموراً محرمة ولا يمكن السكوت عنها، ويكفي أن نتذكر موقف جابر من زوجته شاهنדה بعد اكتشافه لحيانتها له لتعرف إلى ذلك التباين بين المجتمعين على هذا المستوى من حديثنا.

ومقابل هذا الواقع المؤسف الذي كان أهله قد اعتادوا فيه على لسع الزمن لهم بسيطات الفقر، عرض الكاتب واقع المدينة العامرة ولكنه لخص ذلك المجتمع بوصف مختصر له، وذلك من خلال وصفه للقصر

إذ في مثل هكذا مرحلة من الفقر كما يقول الأستاذ راشد عبدالله على لسان أحد أبطاله: الفقر يذهب الحب ومن قبله الوفاء.

إذن، إنه ليس بغريب على أناس يعيشون ويبلغون هذه الدرجة من الفاقة أن يكونوا نخاسين فيبيعوا حتى من لجأ إليهم. ولا بد هنا من الإشارة إلى الواقع القيمي إذ يكتسب الواقع الاجتماعي هذا قيمة من جملة من الظروف المؤثرة فيه فالعبودية في هذا المجتمع لم تكن عبودية أمريكية قائمة على اللون أو السلالة، إنها عبودية المجتمع المتناقض في امتلاكه لأدوات أو وسائل القوة، فجابر يرد على شاهنדה التي تطلب منه أن يأتيها بسالم عبداً لها ليقوم على خدمتها بأنه لا يستطيع ذلك لأن سالماً نخاس مثله وهذا يعني أنه سينقض الاتفاق المبرم بين طائفة النخاسين وهو أمر لا يقدر عليه.

ولكنه يقدر على أن يأتي بحسين سيدها ليكون تحت قدمها خادماً لها ولما حاولت أن تعرف كيف ذلك: أجابها بأنه أمر بسيط إنه يمكنه أن يرسل له جماعة من أتباعه فيستدرجونه ثم يخطفونه من الساحل إلى الصحراء فيغدو عبداً. إذن المنطق هنا منطق القوة.

والأستاذ راشد عبدالله من خلال هذه المشهدية الدرامية التي جسدها في روايته نجده قد شخص الصورة الرديئة لمثل هكذا مجتمع فجعلها حية أمام القارئ دون أن يمارس أي مزاولات، إنه عرض الواقع وتجلياته المحزنة وفقاً للبواغث الأساسية التي

في هذا المكان البيئة تصبح سيدة الموقف وهي ذات الخبرة الطويلة في هذا الميدان الأمر الذي يؤهلها أن تغدو سيدة المملكة بعد أن أصبحت زوجة الملك.

الشخصيات؛

لقد تعامل الكاتب مع شخصياته على نحو مباشر وبموضوعية قلما نلمسها لدى كتاب الرواية فقد بدت الشخصيات متحركة وفقاً للتطور الدرامي للأحداث وليس بفعل خطابات جاهزة عنها كأبواق ينفخ فيها الكاتب ما يريد وقد كانت هذه السمة سمة الحرية التي تتمتع بها الشخصيات واضحة.

شهدد والد شاهنדה ذلك الرجل الذي كان بشراً على سيده إذ هل الرزق على دار حسين بعد أن أقامت لديه هذه الأسرة، شهدد ذلك الرجل الصابر العاقل المهذب في تعامله مع سيده الذي أكرمه، كان نقيماً في تكوينه مخلصاً في عمله مؤمناً بأن الإخلاص لمن غدا سيده واجب وتحتمه الظروف التي يعيش فيها إلى أن ينجز الله قضاءه، فبدأ في جميع المشاهد التي برز فيها غير متذمر من الوضع الذي آل إليه، وقانعاً بالمصير الذي صار إليه، إلى أن نال ثقة سيده فعينه رباناً على إحدى سفنه على الرغم مما لاقى هذا التعيين من استتكار شديد من قبل البحارين والغاصة إلا أن فرحتي شهدد وزوجه لم تكتملاً إذ غرق شهدد إبان أول رحلة للغوص له في مياه الخليج.

وحجره الكثيرة ونوافذها المفتوحة والمرجعة لأصداء ما يجري فيها من غراميات سرية بين الأغاوات وعشيقاتهم، وعلى نحو ضمني نجده يشير إلى أنه مكان موبوء بعد أن تواطأ كل من فيه لأن يكون هذا المكان مرتعاً لهذه الحياة الفاسدة، وحدثنا من خلال الوصف لهذا المكان عن طبيعة الحياة من حيث سلوك الملك ووزرائه والعشيقات عن الخيانات الزوجية التي لم تكن توصف بالخيانة كما فهمها جابر أو مارستها شاهنדה، فالخيانة في هذه المدينة كانت أمراً مألوفاً وشبه معلى، إنه الشذوذ بكل أنواعه والتهتك والانحلال الاجتماعيان بكل أصنافهما. الأغاوات يغرقون بغرامياتهم مع نساء رجال القصر، غراميات بين الرجال الراغبين بالنساء، والنساء الراغبات بالنساء والنساء الراغبات بالرجال دون أزواجهن.

لقد جاء الوصف في هذه الرواية لخدمة السرد ولم يكن يأتي لغاية فسيفسائية أو لخلق خلفية تزيينية لقد جعل الكاتب راشد عبدالله الوصف كثيفاً مقتضباً بحيث لا يخرج عن دوره في إنكاء الحدث ودفعه للأمام إذ بهذه المشاهد الوصفية لم نجد الزمن يتوقف تماماً ليتيح الفرصة للوصف كي يأخذ أبعاده.

وفي مثل هكذا واقع لم يعد بغريب أن نجد شاهنדה التي كانت قد انتهت إلى ما انتهت إليه من حيث تحللها من أي قيمة على هذا المستوى أن نجدها

والعذاب في حياتها البائسة قبل أن تموت فترتاح.

أم أن جابراً كان يعرف شاهنדה جيداً من حيث حدة تعاملها أو فهمها للحياة فوجد بما أوقعته به من عار لم يزد على أنه قانون القصاص العادل وقد وجهته إليه، فاعترف بينه وبين ذاته بخطئه فاكتفى بعقابها بالنفي حتى الموت؟.

أم أن جابراً كان يحبها على الرغم مما قدمت يداها فنفاها من حياته وعاد ليعيش حياته العبدية مع جواريه.

وبحسب اعتقادنا أن جابراً في تصرفه مع شاهنדה على هذا النحو ليكشف عن حب شفيف لها ولكن أنى لمثل هذا الحب أن يجعل شخصاً كجابر يتقبل الخيانة في بيته، وهو جابر ابن الصحراء ملك الإماء والثروات. وابن الواقع الذي لا يعرف المرأة إلا متاعاً إلى حين، أما بعد ذلك فهي الأسيرة المحررة والخادمة المطيعة ذات الرأس الصغير التي لا تعمل إلا لساعات قليلة من أجل سعادة سيدها زوجها.

أما شاهنדה كشخصية فقد ظهرت في هذه الرواية المرأة المتمردة على كل ألوان العبودية حتى ولو كان المستغل لحريتها هو زوجها، فما الفرق بين محمود بن سالم الذي غدر بها وبين جابر الذي لم يحترم كرامتها كزوج له، كلا الرجلين من وجهة نظر شاهنדה خائنان وكلاهما لا يستحقان حبها.

ولعل إطلاق الكاتب عليها لهذا الاسم ليكشف عن التكوين

ليخلف بعده زوجه حليلة التي كانت تعبر عن اسمها بتصرفاتها، تلك الزوجة الصابرة القانعة، فهي لا تختلف عن زوجها من حيث رؤيتها للحياة وتقديرها للأمور أما القلق الذي كان يسيطر عليها فهو قلقها الكبير على ابنتها التي كانت كل يوم تكبر فيه، يكبر معها تمردها وحقدتها على من كان سبباً، في جعلها وأسرته عبيداً.

أما جبر فقد كان رجلاً صاغته البيئة التي يعيش فيها، فجعلت منه متعاطياً لهذه المهنة التي كانت تدر عليه المال والجاه بعدما عركته الحياة وكثرة الأسفار بحثاً عن العبيد للتجار بهم، فوجدناه بفطرته يميز بين المرأة الحرة من داخلها من المرأة الحرة بالاسم فحسب، الأمر الذي دفع به لأن يتخذ من شاهنדה زوجاً له وحينما يكشف خيانتها نجده يطبق عليها قوانين الصحراء التي صاغته وشكلت مفاهيمه، دون أن يخلف تصرفه هذا في نفسه أي ندم أو تبيكت للضمير.

إنه يطبق قانون الصحراء في المرأة الخاطئة، وأما أنه لماذا لم يأمر بقتلها فهذا في الواقع يجعلنا نواجه أكثر من سؤال:

هل لأنه بحكم تكوينه كان بدوياً مثالياً في فهم حياة الصحراء وقوانينها فاقصص من شاهنדה على هذه الطريقة لأنه يعلم في ذاته أنه هو من بدأ بفعل الخيانة لذلك الرباط المقدس الذي يربطه ببيته وابنته وزوجه؟.

أم أنه أراد لها مزيداً من الشقاء

مقبولة. إن الكاتب شرح واقع المدينة
الأسن أخلاقاً وجعله مكان انتقاد حاد
له حين تعرض لجملة العلاقات
الاجتماعية الزائفة التي تحكم المدينة.

لقد خلقت شاهنده الفكر وشاهنده
الإنسان وفيها من الصلف والتحدي
ما يفوق أعتى الرجال عنادا إذ هم
في ساح الوغى لقد فطرت شاهنده
على الإخلاص لما تؤمن به وكانت
الحياة لديها أئمن من كل كنوز الدنيا
لكن القدر أراد منها أن تدفع ثمن هذا
الكبرياء العاتي الذي جبلت عليه
والإخلاص المدمر أحيانا. الأمر الذي
يجسد مأساوية الإنسان النقي في
خضم الحياة العابثة.

لقد ودعت شاهنده بفعل تقالي
ضربات القدر لها كل ما هو ثمين في
عيون الآخرين من تجار ونخاسين
وطفيلين وسوقة، إنها ودعت
سمعتها بجرأة المحارب الشجاع الذي
أسقط في يديه، لكن شاهنده لم تخلق
لتستسلم وهي المرأة الحرة العبد
الحرة البغي المنفية الملكة. لذا نجدها
قد قررت أن تتأثر لأحلامها التي ماتت
على يدي أناس لم يأخذوا من الحياة
إلا خستها لقد حددت شاهنده الهدف
أما المصير فقد تركته للخالق، إن
شخصية شاهنده في هذه الرواية
حظيت برعاية وتعاطف كبيرين من
قبل الكاتب فأظهرها شخصية فنية
نموذجية للمرأة المتميزة، فهي إذا
أحبت تحب بلا حدود وإذا كرهت،
فهي تكره بلا حدود أيضا، ومن هذه
المكاشفة بين شاهنده الجسد
وشاهنده الفكر تتمثل شاهنده
الموقف، ممثلة بالصدق مع الذات

السيكولوجي المتميز الذي أراده
فكانت تسميته لها بالملكة بمثابة
تأهيل أولي واستشراقي لما ستكون
عليه فيما بعد.

إن شاهنده لو كانت من طراز المرأة
التي يرضى كبرياؤه بخيانة زوجها
لها كما تفعل جميع النسوة في القرية
التي اتهمتها يوما بالبغاء مع أنهن كن
يغرqn لأذانهن بالخianات الزوجية لما
عرضت نفسها للهلاك على هذا النحو
المروع.

لقد وضع الكاتب شخصيته في
مواجهة حقيقية مع المفاهيم التي
كانت تسود حياة المجتمع آنذاك،
العبودية، الحب المحرم، الخيانة،
الفجور، الاستغلال... إلخ وجميع هذه
المفاهيم كانت تستسقي من واقعي
القرية البائسة والصحراء القاسية
التي تحيط بها، أما المدينة فإن أهلها
يتعاملون مع هذه المفاهيم على نحو
أكثر ليونة وسهولة لأن المدينة كانت
تستسقي قيمها من الغنى الذي تتمتع
به والتطور الذي هي عليه فظهرت
قيمها مختلفة عن واقع القيم في
القرية.

ومن هذه المقارنة غير المباشرة
التي يقيمها راشد عبد الله يكشف
التطرف في كل من الجانبين حياة أهل
القرية وقد رسمت بالتطرف من حيث
تزمته ونظرتها للمرأة وتحررها،
على أنها امرأة فاجرة، والمدينة
بميوعة القيم فيها، إذ المصالح المادية
والتهافت على الكسب وتزلف الأدنى
للأعلى كي يحظى بمكاسب أكبر حتى
لو وصلت الأمور بالإنسان للتنازل
عن شرفه مقابل المال فهي أمور

إن ما واجهته شاهدة من أحداث منذ أول يوم غدت فيه مسلوقة الحرية إلى اليوم الذي غدت فيه ملكة يوضح أنه ليس الإنسان أن يختار لنفسه أن يمرغ وجهه وحل الخطيئة مختارا وليس لأحد أن يمتلك النهايات السعيدة لحياته بالتمني لها.

لقد قدم الكاتب هذه الشخصية في روايته شخصية إشكالية تنطق بفلسفة طويلة كثيرا ما لامسناه في أحاديثنا عن الحرية والإرادة، والصدق مع الذات ممثلا بالممارسة، وعلى المستوى الفني برزت هذه الشخصية الفنية، إذ هي اللاعبة الرئيسة في الأحداث وجابر الشخصية المقابلة لها وكلاهما يحمل الخير والشر في داخله وكلاهما لا يغفر الخيانة ولا يتقبلها.

أما الشخصيات الثابتة، فقد عرضها الكاتب متممة بالنمطية وهو توجه مألوف في فن الرواية وذلك لإبراز قوة الشخصيات الرئيسة وتجسيد المفارقة بين النوعين. ومن ذلك: شخصية سلمى زوجة التاجر حسين، وحليمة أم شاهدة، وشهاد والداها. كانت هذه الشخصيات تتكشف تدريجيا خلال الرواية وتتطور بتطور أحداثها بحسب متطلبات الكاتب.

ومن الشخصيات الثانوية: كانت شخصية محمد صديق سالم، وعبد الله صديق جابر ورئيس الحرس عبد العزيز. وقد كان لهذه الشخصيات دور في توضيح أو إكمال الصورة عن الانطباع الذي يسود الشخصية المقابلة لها والمتعاملة معها والبيئة

والتصميم على التحرر من كل أنواع العبودية، وتحقيق الأهداف مهما كانت ضربات الزمن الموجهة.

من شاهدة نتعلم كيف نكره من يتاجر بجلودنا وأجسادنا وأحلامنا التي كنا نعتبرها يوما أغلى ما نملك، وقد بعناها بعد أن واجهنا مثل تلك الضربات، فمننا من انتهى بعد الضربة الأولى ومننا من كان صموده أكثر قليلا ومننا من عاش حياته واقفا ليموت واقفا.. لقد لقننا شاهدة درسا مفاده: ضرورة الصدق مع أنفسنا وعلمتنا الإيمان بضرورة الكفاح من أجل الحياة على الرغم من عبثيتها وأن القيمة الحقيقية لحياتنا تكمن في الأهداف ووضوح الطريق التي يجب أن نرسم خطانا على هديها. وأن علينا ألا نكثر بمن أو ماذا سنترك وراءنا، في شاهدة تمثل الإيمان المدهش بالقدر المطلق، وها هي لما واجهت الموت لحظة، إذ الصحراء كانت تأكل جسدها لم تخضع للموت فنراها تتوجه إلى الباري أن يعجل بفعل قضائه غير هيابة من المصير الذي ستواجهه، فكانت تطلب الموت فإذا بالحياة توهب لها وتنقلب الأحلام القاسية والعنيفة إلى سعادة باهتة، فتدرك حينها سخرية الحياة وعبثيتها فتتهون في عينيها المكانة التي وصلت إليها كونها أضحت ملكة، ويعود الحب الذي صنعه بيديها لا بيد غيرها هشا لتعيش معه كدمية تلهو بها وقتما تستفيق نزواتها، إن شاهدة صنعت حلمها ومهما كان زائفا لكنه يبقى حلمها الذي عاشت من أجله.

التي تحيط بهما.

أما الشخصيات من حيث تناولها على مستوى الوصف فالكاتب لم يعن كثيرا بالحديث عن الصفات الهامشية وإنما كان يكتفي منها بما يخدمه في تعزيز السرد ودفع الأحداث إلى الأمام ولهذا كانت الأوصاف التي ترد عن شخصياته غالباً تشتمل على الجانب الأخلاقي.. أما الجانب الحسي فقلما تعرض الكاتب إلى ذكره وذلك كالصفات الجسدية أو حركة الشخصيات في المكان، وأما ما ورد من ذلك فقد كان يأتي لأغراض وظيفية، ومن ذلك وصفه لمحمود وفتوته ولشهداد والد شاهنده وبنيته القوية التي كانت تؤهله ليكون عبداً مرغوباً به.

وعلى مستوى النساء نجده يعكس طيبة سلمى زوجة التاجر الكريم وحسن معاملتها لأسرة شاهنده، وأيضاً حليلة أم شاهنده ورقتها في تعاملها مع ابنتها على الرغم من كل ما تعانيه من عذابات بسببها لكننا لم

نجده يتعرض لجمالها أو لباسها على نحو دقيق بل اكتفى بذكر سنّها على نحو تقديري.

وكذلك تصرف في وصفه لمحظيات القصر من النساء ونساء الوزراء وزوجة رئيس الحرس فهو لم يحاول أن يتعرض لأوصافهن الحسية، بينما نجده قد أشار إلى شذوذهن النسوي وبخاصة زوجتي رئيس الحرس ورئيس الوزراء وكذلك الملكة التي قدمت شاهنده بيدها للملك.

لقد كان كل عنصر من هذه الرواية يأتي متناغماً مع البناء الكلي الذي اختاره الكاتب لروايته الأمر الذي أشاع الانسجام بينها وأكسبها مبرر وجودها الفني إذ كل عنصر منها كان ينتج بفعل الأحداث ذاتها أو احتمال حدوثها فلا تسرب للشخصيات من يديه ولا تشتت في الأحداث لقد كان بحق راشد عبد الله الكاتب المنظم الذي يتقن فن الحكاية الممتعة والجميلة بأنّ معا.

الحي اللاتيني

• صفوان صفر

الصقيع..
الذي يرش البهجة والمساء
على الوجوه..
الفتيات اللواتي ينحدرن..
بأثوابهن المزركشة بالسداجة
إلى النهر..
المتسولون المدججون بالخمرة والتعب..
وهؤلاء..
المنتظرون دونما موعد
طيف امرأة كسلى..
تحت أعمدة الإنارة..
يدخنون تبغ الضجر!..
الحي اللاتيني
الكاتدرائية الموحشة والأرغن الغريغوري..
القديس (جوليان الفقير)
ومشرب (البولي ماجو)!..
المشرب المعشّق بالجة..
المكتظ بالسهاد والمعاطف والصخب..
الحيّ اللاتيني..
حيث تمطر السماء بالقصائد والدعابات..

وتنهزم الابتسامات الفضية..
المضرجة بالوعود..
وأنت..
بشعرك اللاهث المجنون..
تتقافزين على بلاط الفضول الندى..
تلوِّحين للمسافرين على صهوات كؤوسهم
تبكرين الأعذار والقبل السخية!..
الحي اللاتيني..
الجسر القديم..
والخيمة المطلة بحياء فاسق..
على الساق المكشوفة فوق رصيف المقهى..
ليوفيري وباكونين!..
لا بد وأنت تذكرين..
حزننا الذي كان يدفعنا للنبيذ والحياة..
للجنون والهرطقة تحت المطر!..
الحي اللاتيني..
الآحاد الشاحبة والنهر الرمادي..
العدم والثورة..
العائلة والدولة!..
وتلك القبل القابعة على الشفاء الزرقاء
في تقاطع شارع مع قمر!..
الكآبة..
النزق..
التريث..
والحياة بلا مثل ونقود..
من مثلنا يقترف الأيام!..
الحبر والقطارات!..
أنت وأنا.. وباكونين!!!!..
هل تذكرين!؟..



يلم شمعة الأنيرة

• نصار الصادق الحاج/السودان

1.

في غفلة الليل،
كلما نزلت نجمة من أعالي السقوف
يكتب النور أوقاته من حرير السماء
يسوي شمعة في الفناء الواسع.

2.

نهر من الضوء يمشي عاليا نحو الينابيع
بلهفة يطهو مواعيد الغروب
يتوكل نجمة في الطريق إلى السماء
يلم أشجار الظلام التي كانت تحيط اليباس

لحظة من بهاء الخروج.
والأفق يدخل في ثيابه الرمادية الأسى
حليقا من ضوء القمر
يرصد الغبار في الشبابيك الموصدة.

- 3 -

خيوط من الريح
تسوق الضباب،
حزمة من ضلال التراب
قطيعا من العتمة
ينجو من سرير الظلال الكسولة الخطى.

- 4 -

شجر يرمي أوراقه اليابسة
خلف المواعين المدلاة من صفق النهار
والجليد المتساقط كالرطوبة
يكسو حواف الزجاج بقعا من الماء
تضيء في الممرات الأخيرة من شهوة الرعد

5 - يسكب نور أوقاته

في الليل الوحيد من ترنيمة الروح
يكنس الضباب
والغبار والكهوف من معابر النشيد
كسدرة توزع الظلال في معابد الصحراء.

شجويات

شعر/ أحمد عبد الكريم- الجزائر

لم يعد للقصيدة طقس القنوت
 خذلتني الكمنجة
 والناي تحرسه العنكبوت
 يا زهول البلاغة في حضرة
 العين
 إني أموت
 ولم يقل يقل القلب أشجانه

ها أنا كلما دهستني خيول
 التتار
 وقفت أرقع صدري
 أنش عن الجرح ذبائنه.

ذلك البؤبؤ اليتَرَقِّقُ في حمأة
 الوحل

عيني التي سُمِلَتْ
حينما شهدت لوثة
(الغَرْنِيكَا*)
ورأت قمقم الليل
يوقظ غيلانه.

صدئتُ شفتي،
قلت أعزف شيئاً على الناي
لكنني لم أجد رئة دافئة
لم أجد غير حمى التنهدِ
والربو ينشر ألوانه

* غرنیکا: لوحة بيكاسو المشهورة.

مرآتي

• خالد أحمد الصالح / الكويت

الحب، هذا ما همس به لساني كأنه
يصرخ وأنا مازلت أطل على تعابير
وجهي في المرآة.. الخيال المنعكس
داخل المرآة العتيقة يحمل تعابير
جديدة لم أعود عليها.. هناك شيء
مختلف، لكنني عاجز عن تحديده..
زاد غضبي.. تلفت حولي لأرى إن
كان أحد قد سمع همساتي
الصارخة.. لم يكن أحد بالقرب مني..
مازال خوفي القديم في الإفصاح عن
مشاعري يحيط بي وأحياناً يخنقني..
في هذه اللحظات كانت لي رغبة
أكثر من أي وقت مضى للحديث مع
لوح الزواج الذي أمامي.. نظرات
الحزن تتسع لتحيط بجوانب
الصورة.. خدوش المرأة بانث
واضحة المعالم، وجهي غدا منقسم
التعابير داخل مرآتي، اختفت
مشاعري من الصورة المنعكسة حتى
قبل أن أعبر عنها.. مرة أخرى عدت
إلى النظر في المرآة وبدأت في حلاقة
لحياتي.. لم أشأ أن أذهب إلى المقبرة

تمعنت بنظرات فاحصة في
مرآتي التي رافقتني معظم حياتي..
الزمن نال من لوح الزواج الذي
أمامي، فهناك خدوش في أعلى
الركن اليسار من المرآة، وهناك
قطعة متناهية في الصغر مفقودة
من الزاوية اليمنى، ولكن هذه
التغيرات لم يصاحبها تأثير يذكر
على قدرة المرآة على الإفصاح عن
تقاسيم وجهي الذي ظل يطل عليها
لوحده لمدة سنتين عاماً.. لا أظن أن
هناك امرأة في الأرض لازمت
صاحبها كما لازمتني تلك المرأة..
كانت البداية هدية من جدتي لي.. أما
المناسبة فلم تكن موجودة..
- الهدايا في زماننا ذاك تعطي
تعبيراً عن المشاعر.

قلت لنفسني وأنا أسترجع الماضي
البعيد.. نعم الهدايا لم تكن مرتبطة
بتواريخ ومناسبات جامدة كما يحدث
في زمانكم هذا.. آه.. آه.. كم أفقد
التعبير عن الأحاسيس ومشاعر

طيبة.. نعم ربما تكون كلمة طيبة هي
أصدق وصف لها.. خمسون عاما
أمضيها معا في الطريق.. أنجبنا
أربعة أطفال كبروا وتزوجوا
وبدورهم أنجبوا من تحملت هي
أيضا تربيتهم.. خمسون عاما انتقلنا
فيها من غرفتنا الصغيرة إلى رحاب
منزلنا الكبير وتبدل حولنا كل شيء
باستثناء تلك المرأة الطيبة وتلك المرأة
الهدية.. في يوم دخلتنا سألتني عن
المرأة.. فقلت لها:

- هدية جدتي الغالية رحمها الله..

- رحمها الله..

كررت جمليتي معلنة الرضى
بالمشاركة من أول يوم..

بأحاسيسها الرقيقة حافظت
زوجتي على تلك القطعة الزجاجة..
اهتمت بها لأنها تحمل ذكرى امرأة
غالية علي ولهذا أتمسك بها في كل
وقت.. أما أنا فلم أستخدم مرآة أخرى
سواها.. ولم أسافر قط دونها.. في
فترة انتقالنا إلى منزلنا الكبير.. فقدت
تلك المرأة لعدة أيام.. لم يتم إنزال
الأثاث أو حتى تنظيم الموجود في
المنزل قبل أن يتم العثور عليها.. لم
أجروء على استخدام مرآة أخرى..
كانت أول مرة يرى الأبناء أباهم وهو
بلحية خالطها البياض.. أحمد الكبير
كان أكثر أبنائي انشغالا بالبحث..
كان دائما يعشق البحث عن أي
شيء.. أما ناصر الذي يليه فأخذ
يتظاهر بالبحث خوفا من علامات
الغضب التي كانت مرسومة على
ملامحي.. سمعته يقول لأحمد:

- لو كانت مريم مفقودة لما بحثنا
عنها بهذا الجهد.

وقد خط البياض صفحة وجهي..
منابت الشعر القاسية تحتاج إلى وقت
طويل من المسح عليها بالماء
والصابون قبل أن تمر عليه شفرة
الحلاقة.. ملأت كفي بالماء وغسلت به
وجهي.. الماء المتساقط يكشف
تقاسيم وجهي بعد التجميل.. لم أزل
غير قادر على معرفة الفرق.. اليوم
مثل الأمس.. ولا أرى تغيرا يذكر عن
أول يوم أطلت به على نفسي من
خلال هذه المرأة.. كل تلك الأحداث
والتغيرات التي طالت كل شيء..
ستون عاما مرت كأنها.. كأنها..
كأنها ماذا؟ كأنها لا شيء.. نعم لا
شيء هذا ربما أصدق وصف
للسبعين عاما التي أمضيتها في هذه
الدنيا.. حلم سريع المرور تداخلت به
الأحداث وبعد النهاية أكتشف أنه فيلم
دون ذاكرة.. ودون بصمات وحتى
دون شيء..

بعد ساعات سأذهب إلى حيث يتم
دفن أكبر جزء من حلمي.. تلك التي
عاشت معي خمسين عاما.. كنت أنا
بالعشرين وكانت هي في الرابعة
عشرة من عمرها.. امرأة طفلة أو
طفلة امرأة لا فرق.. هادئة جميلة ومن
وجنتيها يطل ذاك الاحمرار المدهش
الذي يصبغها باللون الأحمر كلما
أطلت النظر إليها.. لم يخفف ذاك
الحياء حتى وهي مُسجاة على فراش
موتها، بالأمس كانت تنظر إلي بعيون
الوداع، وحين أطلت النظر إليها
ارتفعت فوق وجنتيها صبغة الحياء..
ابتسمت أنا.. وابتسمت هي
لابتسامتي وكأنها تعتذر عن التقاء
الحياء مع الموت.. يا لها من امرأة

أما ما بقي لي من زمن مع الآخرين فهو للواجب ليس إلا.. كم مرة دخلت البيت لأرى الشموع الهادئة والزهور تعبيراً عن مشاعر الحب التي أحاطتني به عائشة في حياتي.. أيام من عمري لا أذكرها كانت محفورة في ذهنها.. أيام زواجي وولادة أطفالي وتاريخ ميلادي الذي أنا لست واثقاً من صحته.. في كل تلك المناسبات كنت أرى فيها عائشة وهي متزينة وقد جمعت حولها الأطفال منتظرة قدومي للاحتفال معهم.. لا أذكر إنني ابتسمت مرة ولا أذكر إنها تدمرت مرة.. أما الاحتفالات فلم تتوقف رغم جفافي ورغم الزمن.. غدت عائشة تجمع حولها الأحفاد مترقبة قدومي من (الدواوين) التي انشغلت بها بعد تقاعدي.. ما أن أدخل المنزل حتى يعلو صياح الأحفاد وكالعادة تكون عائشة في أجمل حلة لديها تنظر إلي بابتسامة حب.. أما الأولاد أو من يحضر منهم فهم ينظرون إلي بهدوء ولسان الحال يحمل تساؤلهم عن مشاعري.. سؤال كان جوابه عندي كاملاً أما أمهم فكانت تعرف الجزء الهام من الحقيقة.. مشاعري الصادقة البكماء.. لا أشك إنها كانت تعلم مقدار حبي لها.. من أول يوم رأيتها فيها كانت هناك شعلة في صدري استمرت معي ولم تخدم أبداً.. لكنها شعلة تفقد كل حرارتها أمام مرآتي..

نعم هذا هو السر الذي دفعت عائشة ثمنه.. بالأمس وهي مُسجأة على فراشها الأخير، وقد علا الاصفرار وجهها شعرت بها تسألني

محتجاً كعادته على كل الأوامر.. أما مريم الصغيرة فكانت من المستبعد أن تفقد فهي ملتصقة دوماً بأسماء أختها التي تكبرها بسنوات ثلاث.. سنوات كانت كافية لتلعب أسماء دور الأم المسيطرة..

يا لها من ذكريات كالشريط.. لم أشعر بالوقت يمضي.. ساعة أو يزيد وأنا ما زلت أتأمل في مرآتي.. لم أشعر ببرودة الحمام.. كثيراً ما كانت تلومني زوجتي حين أتأخر في الاستحمام.

لم تعد في عمر يجعلك تتحمل رطوبة الجو هناك.

قالتها وهي تبحث ربما للمرة الألف عن سر بقائي الطويل في الحمام..

أحياناً كنت أشعر أنها تفهم سر خلوتي، وربما سمعت جانباً من الحوار الذي يدور بيني وبين نفسي، نعم في فترات نادرة عندما يزيد ثقل الأيام على روحي كان صوتي يعلو مبتعداً عن محيطي.. سألتني مرة: كأنك تخاطب أحداً هناك..

ثم أكملت محتجة بصوت فيه قلق واضح:

..ألا تحاول أن تغير تلك العادة! لم أكن أرد على احتجاجاتها النادرة فلم يكن لي رغبة في فتح حوار لقضية جوهرية في حياتي.. نعم كان الأمر بالنسبة لي أكبر من أن يناقش..

للحظات التي أنفرد فيها مع مرآتي كانت لحظات تسام.. فيها يتم الحوار مع الذات أو مع المرأة لا فرق وفيها تتلاقى الضحكات وتمتزج العبرات..

دون حديث..

- هل سيري الأولاد دموعي التي لم يروها من قبل؟

نظرت إليها وقد اتسعت عيناها وكأنني ألتبس منها الصفح الجميل، قطبت جبيني وأنا ألامس أناملها الباردة.. شعرت بشيء ما يضيق به نفسي.. لم أفهم ذاك الإحساس كان جديدا على معارفي.. خليط يحمل كل أوصاف الحزن.. مدت يدها إلي تتلمس وجهي وهي تتنفس ببطء، كانت تبحث عن بلل في زمن الوداع.. كانت نظراتي تحمل الفرع من فكرة الفراق.. لكنها نظرات جامدة لا تدر عاطفة ولا تسقى خدا.. طال لقاءنا منفردين.. فكان الصمت الطويل بيننا.. كنت أغوص في همي وأنا أبكم أراها تستعد للرحيل ومازالت تحلم بكلمات الوداع، وما كاد المحيط يزدحم بالأقارب حتى انقطع ما بينها وبينني من مناجاة.. انسحبت خطوات إلى الوراء.. وفجأة وأنا مختف وراء البنات والأولاد الذين أحاطوا بها شعرت بريح باردة ارتعشت منها أطرافني.. مددت رأسي إليها فتلاقت نظراتنا.. ثم انقطع الوصل بيننا.. أغمضت عينيها.. توقف تنسمها وعلا شهيق الأولاد.. رحلت صاحبتني

وحبيبتي دون دمعة مني..

عدت إلي روعي التي سبحت مع الذكريات.. مازلت أنظر إلى مرآتي أتأمل معها كل أيامي الماضية.. حادثتها اليوم بما لم أبح به من قبل أفرغت مع مرآتي كل مشاعري وعلا صوتي.. كأنه اقترب من الصراخ.. ومع مرور الزمن شعرت بالحاجة إلى السكينة.. فتذكرت موعد اليوم.. اليوم نلتقي جميعا لندفن عائشة.. لن نراها بعد ذلك.. سحبت نفسي من كل شيء.. وعادت لي ذكرى لحظات الوداع.. نظرات الأمل التي صاحبت رحيلها.. انطفاء الحياء من فوق وجنتيها.. لمسات أناملها وهي تبحث عن حياتها معي.. أحاطت بي التعاسة.. نظرت إلى الوجه الذي تعكسه مرآتي.. كانت قسمات وجهي تظهر الحقيقة، أراها اليوم لأول مرة.. تجاعيد جامدة أخفتها عني تلك المرأة.. خطوط متقطعة تحمل تاريخي الطويل.. علا غضبي فاستجمعت كل شجاعتي وكل حبي لتلك المرأة الطيبة.. حملت مرآتي ألقيت بها في الهواء إلى حيث تدفن في الشارع.. كنت أريد من دموعي أن تغسل التراب الذي تنام تحته عائشة..

مجلس عزاء

بقلم: د. هيفاء السنعوسي / الكويت

الآن.. سيُقبل جبيني كالعادة. أنا متأكدة».

تقنح المجلس سيدة أنيقة. تنحني على السيدة العجوز، تهمس في أذنها: «سيرتفع ضغط الدم لديك. انتبهي لنفسك».

تأخذ كوب الماء تلصقه بشفتي العجوز:

«اشربي قليلاً من الماء. واستعيزي من الشيطان، فالبكاء لن يعيده». يخف النحيب، ويشتد البكاء المتواري وراء اللحاف الذي سحبه ليغطي وجهها.

تهمس سيدة في أذن الأخرى: «كيف مات؟».

ترد عليها بصوت خافت: «يقال بأنه تناول جرعة كبيرة من المخدرات».

تقاطعا:

«أنا سمعت غير ذلك. يقولون إنه يكثر من شرب الخمرة، وقد أضر به». سيدة تلتقط ما دار بينهما، تغض شفتيها غضباً. تفرق بقوة. وتردد:

تنطلق صرخة تشق طريقها في لوحة الصمت المرسومة في قاعة كبيرة تمتلئ بالكراسي.

«كان الفقيد طيباً. كان يكلمني كل يوم. لم أتوقع موته. هل حقاً مات؟». يتعالى النحيب. تتساقط الدموع بغزارة.

تلتف سيدة بعباءتها السوداء، تتوجه نحو العجوز:

«استعيزي بالله من الشيطان الرجيم. هذا من مداخل الشيطان. سيعوضك الله خيراً».

يتدخل صوت آخر:

«لا نملك الاعتراض على قضاء الله. شاء القدر أن يموت. كلنا سنموت».

يرتفع صدر السيدة التي تجاوزها في الكرسي. تسحب نفساً عميقاً.

تردد بصوت خافت:

«لا حول ولا قوة إلا بالله. لا حول ولا قوة إلا بالله».

تلتفت العجوز إلى النافذة، تفتح الستارة. يرتفع النحيب مرة أخرى:

«هذه سيارته تحاذي البيت. سيأتي

«أستغفر الله العلي العظيم. أذكروا محاسن موتاكم».

تدخل الممرضة. تلقي التحية بحذر، تحاول أن تجد لنفسها طريقاً تعبره لتصل إلى السيدة العجوز:

«صباح الخير. جئت كي أقيس ضغطك. هل نمت جيداً بالأمس؟».

ترفع العجوز الغطاء. تنظر إلى الممرضة. يعود النحيب مرة أخرى:

«لم أُنم بالأمس. ولن يغمض لي جفن حتى يعود... لقد مات في عز شبابه، وتركني أصارع الحياة تحسراً عليه...».

يشد النحيب، فيقطع أنفاسها. تُطبّط الممرضة على كتفها. تمسح دموعاً تريد أن تكشف تأثرها أمام الحضور.

«قضاء الله. قضاء الله. تحلّي بالصبر».

تأخذ يدها. تضع جهاز الضغط. يرتفع الزئبق. ينزل...

تضع السماعة على الطاولة. تبتسم. وتنظر إلى السيدة الأنيقة التي أحضرتها:

«الضغط طبيعي. الحمد لله».

تغادر المكان.....

همست سيدة في أذن أخرى:

«هذه زوجة ابنها الثاني».

«نورية؟».

«أخفصي صوتك.. نعم نورية. يقال إنها متكبرة، ومغرورة، ولا تزور أم زوجها إلا في المناسبات».

«تمثيل... تمثيل. أصبح غالبية الناس ممثلين. إنك تذكريني بزوجة ابني خالد، ليته يطلقها خاصة وأنها لم تنجب منه أطفالاً».

تدخل سيدة كبيرة في السن تتكئ على عصي تقطع همسها.

«السلام عليكم...».

يرد الحضور بصوت واحد:

«وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته...».

تلف السيدة ذراعيها حول العجوز:

«الصبر... الصبر.. عليك بالصبر».

يرتفع صوت البكاء.

همس بين العباءات السوداء:

«من هذه السيدة؟».

صوت خافت يرد ليشبع الفضول:

«جارتها أم فيصل.. منذ أسبوع فقط خرجت من عدة وفاة زوجها».

يرتفع صوت أذان الظهر من المسجد المجاور.

تردد بعض الأصوات:

«لا إله إلا الله، محمد رسول الله».

تهمس في أذن صديقتها:

«يقال بأن سوق جديد قد افتتح قرب البحر. ما رأيك أن نذهب؟».

«فكرة ممتازة».

تقف السيدتان، تتجهان إلى العجوز. تقبلان رأسها.

«عظم الله أجرك. غمّد الفقيد الجنة».

تفتحان باب الصالة. تقذفان جسديهما بقوة خارج سور المنزل.

«لقد خلّصها الله منه. كان سيئ السمعة. لا يستحق بكاءها وحزنها عليه».

تمطّ صديقتها شفتيها:

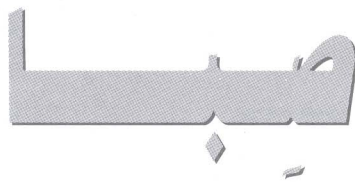
«مسكينة. الله يصبرها».

تركب كل واحدة سيارتها. تخرج إحداها رأسها من نافذة السيارة.

«سنلتقي عند موقف السيارات قرب مسجد.. المواجه للبحر».

يشد صوت النحيب ويخترق نافذة المنزل. يقتحم أذنيهما.

وجاء في المنام...



• هبة بوخمسين / الكويت

كاهلي، يعتصر قلبي، يبدو أن زمن
المصائب يحتم تواجد شخص متحل
بالقوة، ويبدو أن الاختيار في منزلنا
وقع علي، أو قد أكون أنا
وشخصيتي.

فقدنا أختي التوأم «صبا» منذ
ثلاث سنوات، منذ ذلك اليوم
تجمدت زوايا المنزل... غابت شمس
ولم تشرق، ولم يعد أي منا كما
كان، ما استطاع أحد منا تجاوز
وفاتها ولا حتى أنا التي تظهر دائماً
بمظهر المتماسكة والحاكمة لزمّام
الأمر. قد كان حادثاً مفاجئاً..
مفجعاً حقاً.

رحلت عنا في صباها... ألهذا
سميت «صبا»؟؟ كثيراً ما تساءلت
دموعي. ارتبطت معها منذ
تكويننا... منذ خلقنا، أو لا يكفي أن
نتقاسم الملامح والشكل؟!

كنا متشابهتين بمعظم الأشياء،
غير أنها كانت أكثر مرحاً مني، وكم
أسعدني ذلك. فمرحها يكملني
ويوفر لي الحاجة بالابتهاج التي
أفتقدها أحياناً.

كم أبلغ من العمر؟! أتساءل
أحياناً إن كان احتساب عمر
الإنسان بحساب السنين التي
يحيها، أو بعدد الأيام الشقية
التي يتعايش معها. كما أكره
الوحدة. الأوقات التي اضطر بها
للبقاء وحدي تكاد تكون قاتلة، قد
بت أكره التفكير، فهو مقتصر على
ندين اثنين.. الحياة والموت.

ها أنذا كعادتي في نهاية
الأسبوع. أتبضع لسد احتياجات
المنزل. أحب أن أقوم بذلك بنفسي..
رغم أن الخدم في منزلنا يتفوق
عددهم على مجموع أفراد أسرتي
الصغيرة.

وقفت في سوق الفاكهة أختار
بعناية واهتمام. في زيارتي الأخيرة
لوالدي في المستشفى حيث تتلقى
علاجها النفسي، أو صتني بإحضار
الخوخ لها... هذا موسمه، سأبني
لها كل رغباتها.. عليها تعود كما
كانت.

التفكير بوالدي.. بوالدي
وأخي... ومنزلنا المهموم يثقل

بقائه فترات أطول في المنزل.. مهموما.. حزينا، أنكر المرات المتكررة العديدة التي كنت أتسلل بها إلى مكتبه وهو لاه بين أوراقه وبحوثه ومحاضراته، ليفاجأ بي واقفة، فيفرح بي كثيرا.

كنت أحب شروده وتفكيره العميق أثناء عمله، أحب نظرتة الرقيقة من فوق نظارته، كم استمتعت بكلماته، لا يتردد أبدا في شرح مهما يكن من موضوع بين يديه لي!، لطالما قال لي بأنه يرى في عيني مستقبلا باهرا.. وأنني سأكون أستاذة جامعية مثله، وهو اليوم حزين لصبا ولأمي وأخي، وبعيد عني.

اتصلت به أنكره بالكتب التي طلبتها أمي، حتى لا يبقى شيء مما تمت ناقصا قبل زيارتها عصر اليوم.

لم تعد كما كانت... أو حتى قريبا مما كانت عليه منذ وفاة أختي في السنة الأولى لم تتحمل البقاء في المنزل. فكل ما فيه يذكر بها، ولم تكن قادرة على التحضير للانتقال لمنزل آخر فهذا بحد ذاته مجهود كبير.

بقيت عند إحدى خالاتي، بعيدا عنا. قريبة من صورة صبا. بعدها بفترة... لم تعد تتحمل النظر للصورة! تنهار عصبيا.. تفقد السيطرة، تتصرف وكأن الحادث قد وقع للتو. الأمر الذي أحزن أبي كثيرا، وجعله أكثر انطواء على نفسه. لا أنسى الوجوم الذي خيم علينا جميعا عندما صاحت أمي

كانت كثيرة التحرش بأخي الذي يصغرنا بسنتين. استفزاز لذيذ يضحكه لا يبكيه، ويقربها منه أحيانا أكثر مني حتى هو.. «حمد».. لم يتغلب على حقيقة فقدانها، وها هو غادرنا لاستكمال دراسته في الولايات المتحدة الأمريكية. يظن أنه سيبتعد.. أي آميال سيقطعها أملا في النسيان والذكرى محفورة في أعماقه، عل الرحيل يبدها. رسائله لي مازالت حزينة.. مثقلة بالهم... محملة بالندم والشعور القاهر بالذنب.

لم نكن أطفالا وقت وقوع الحادث، لكن الحادث كان بسبب تصرف طفولي بحت.

استفزاز صبا لحمد لم يكن في تلك الليلة مضكا. كان مفاجعا.. مبكيا، شقاوتها معه تلك كانت الأخيرة عندما كنا نتناول العشاء في حديقة المنزل. موتها حدث أمام أعيننا جميعا. لحق بها حمد صارخا أحيانا مهقها أحيانا أخرى.. وكذلك كانت هي. حيث ضحككتها الأخيرة قبل أن تتعثر وتسقط. وقفنا جميعا لكنها لم تقف.

اصطفيت لأدفع ثمن الفاكهة. كان أحد أصدقاء والدي يقف أمامي. حيائي لم تخل تحيته من نظرة إشفاق وقلق. عجبا لزال البعض يصيبه حزن لحظي كلما رآنا. سألني عن أحوال والدي فلم يعد الجميع يراه كما في السابق. أوصاني السلام أن يصل إليه وقليل من العتب الأخوي الحميم. كم أفتقد تواجد أبي معي رغم

بصبا !! خمس أيام... أسابيع..
شهور.. سنوات !!

لم أتغلب على خوفي من مرآتي
ووجهي إلا بعد أن صرت أحداث
تلك المرأة. كانت صبا معي.. لم
ترحل!

لا يعرف أحد مقدار الألم الذي
نزل ضيفا ثقيلا علي كل تلك
السنين. عندما أدخل غرفتي وأدير
قفل الباب.. وأبدأ بمحادثة صبا!
كثيرا ما عتبت عليها لعدم تغلغلها
في منامي. هل كان علي أن أحزن
أضعافا حتى تنير أحلامي! ثلاث
سنوات لم يكن لي غير خيالها.
طيفها في كل ركن في المنزل. كم
مرة عدت من إحدى محاضراتي
وسمعت ضحكتها عند دخولي
المنزل. كم مرة تسلمت إلى غرفتنا
القديمة وتطلعت في ملابسها
ومقتنياتنا.. اسطواناتها الصاخبة.
أذكر أنني قبلت ذات ليلة إحدى
مناديلها. كانت بقايا عطرها عالقة
به. أعدته مرتبا مكانه خوفا من أن
يتلاشى عبيرها إذا ما اشتممته
كثيرا. لا أدري ما إذا كانت
تصرفاتي سوية.

أحضرت كل احتياجات أمي
وبقيت منتظرة عودة أبي
لاصطحابي لها. عندما أخبرني
الخادمة بوصوله أسرع إلى
ولحقت هي بي حاملة الأكياس
لترافقنا إلى المستشفى.

أردت أن أخبره بمنامي أنا وحمد
لكني ترددت. لم أشأ أن يزداد حزنا
إثر شوقه المتقد لرؤيتها. قاد
السيارة، الطريق للمستشفى

بحمد متهمة إياه بأنه السبب في
موت صبا. بقيت تعتذر له لشهور
وهي تبكي.. وهو يبكي حتى رحل.
وها هي الآن في المستشفى
النفسي، طال بقاؤها هناك، في
البداية كانت رافضة التواجد في ذلك
المستشفى، إلا أنها مع الأيام قد ألقت
المكان الذي يبدو أنه حقق تحسنا في
حالتها.. فغدت أهدأ من قبل.

أدرت محرك السيارة متوجهة
للمنزل. أخبرتني الخادمة بأن حمد
اتصل منذ قرابة الساعة.

استغربت، فلم تكن عادته،
التوقيت أثار قلقي توجهت إلى
مكتب أبي فلم أجده. كنت أود لو
اتصلنا سويا به، لكن صبري كان
قليلًا. هاتفته.

أخبرني أن حلما حبيبا رآه. كانت
صبا تشاكسه أخبرته أنها تحبه.
بكى وضحك في الوقت نفسه. قال
لي أنه كان مغتبطا، فقد كانت المرة
الأولى التي تزوره صبا منذ وفاتها.
قلت له أن صبا قد قطعت مسافة
طويلة لا بد لتزورنا نحن الاثنين،
فقد حلمت بها البارحة تحتضنني
أخبرتني أنها لن تغيب عني طويلا،
فقد بدا لها أنني أحتاج إلى الكثير من
البهجة مؤخرا.

ابتسمنا وتوادعنا.
بعد وفاتها كنت أجد صعوبة في
النظر لنفسي في المرأة. كنت أخاف
من نفسي، كثيرا ما تساءلت عما إذا
كان موتي أنا قريب. فقد ولدت
بعدها بخمس دقائق كما كانت
تسامرنا أمي.

ولكن أي خمس سألتقي بعدها

النفسي طويل جدا. لا أدري لم
ينفون هؤلاء المرضى المساكين في
مناطق بعيدة كنتك. هل هم
موبوءون لهذه الدرجة! أم اعتبروا
بحكم العرف خطرا يهدد المجتمع!

واصلنا المسير... بقينا صامتين
حتى توقفنا عند إحدى الاشارات
المرورية. كان أبي يسرق النظر إليّ
طوال الطريق.. بين وقت وآخر،
بقيت منتظرة سماع ما يختلج في
صدره. كساني القلق والاضطراب،
فزيارة أمي في المستشفى طالما
سبقها أو عقبها حزن وتوتر
مضاعف من كلينا.. حتى من قبلها
هي. هذه المرة استدار وابتسم لي،
ابتسامة قديمة لم أرها منذ ثلاث
سنين. ابتسمت بدوري. بدأنا
الحديث معا، فضحكنا. كان تضارب
قلبي شديدا وكأني مع حبيب! فلم
أضحك بصحبة والدي منذ زمن.
رجوته أن يبدأ الكلام أولا. فأخبرني
عبر ابتسامته أنه حلم البارحة
بصبا. قبلت خديه فاحتضنها
طويلا. عندها أخبرته أنها تحبه
كثيرا لكنها يجب أن ترحل، وأوصته

بأن يعتني بنا جميعا وإلا فإنها لن
تأتيه مجددا. وعدّها بأن يكون كما
في السابق، قال لي أنه لم يحزن
هذه المرة عندما رآها تبتعد راحلة...
حتى اختفت. وأفاق سعيدا.

أمسكت يده وأخبرته بمنامي أنا
وحمّد. دمعت عين كلينا.

عندما وصلنا المستشفى، كانت
أمي منتظرة بلهفة. لم يسبق أن
استقبلتنا هكذا. احتضنتنا في آن
واحد، بدا على أبي القلق وكذلك
بالنسبة لي أنا قالت أنها لا تريد
البقاء في هذا المكان دقيقة واحدة
أكثر. أجلسنا على الكراسي
وجلس بجانبنا. أخذت نفسا عميقا
وزفرت منتشية.

احتضنت كفيها المشبوكين إلى
صدرها. أمسكت يدنا ثم أغمضت
عينيهما. قالت أنها رأت في المنام
صبا، قبلت جبينها وفمها
ويديها.. احتضنتها وأخبرتها
بأنها لم تنسها قط وأنها تحبها
كثيرا. أمرتها بأن تبتسم إلى الأبد
فهي سعيدة. لوحّت لها مودعة..
ثم رحلت وقبلة.. وابتسامة.

اللغة العربية

هي أقرب اللغات السامية إلى اللغة الأم وأهمها

حوار مع البروفيسور الألماني

فيرنر أرنولد

لا يخفى على القارئ العربي أن علم اللغات السامية وجد لأول مرة على الإطلاق في ألمانيا، وأن الألمانية مازالت حتى الآن تحتل المكانة الأولى في العالم في مثل هذا النوع من الدراسات. وقد لوحظ في السنوات

أجراه د. ظافريوسف
(ألمانيا - إرلنغن)

● أين تكمن برأيكم الصعوبات التي يعاني منها الدارس الأجنبي للغة العربية؟ وما هي أهمية اللغة العربية بالنسبة إلى دارس اللغات السامية؟

- تكمن الصعوبات برأبي في الدرجة الأولى، ليس في اللغة العربية فحسب، وإنما في كل اللغات السامية الأخرى، في أن لها تركيبا يختلف تماما عن اللغات الهندو - أوروبية، وهذا ما يشكل صعوبة كبيرة للدارس الأجنبي الذي لا يستطيع أن يتخلى بسهولة عن المنطق الذي تعلمه في لغته الأم وفي اللغات الأوروبية الأخرى. وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك صعوبة كبيرة في اللغة العربية وهي تكمن في الفارق الكبير بين اللغة الفصحى واللهجات العامية، حيث يدرس الطالب هنا في الجامعة اللغة الفصحى، ويتدرب على قواعدها ونحوها وصرفها ويتعلم تحليل تراكيبها وجملها، ولكنه عندما يسافر إلى دولة عربية فإنه لا يستطيع أن يفهم ما يدور حوله، لأن الناس يتكلمون باللهجات المحلية، وأعتقد أيضا أن هناك صعوبة أخرى يعاني منها الطلاب الأجانب عند قراءة النصوص العربية، وهي أن الحركات في الغالب لا تكتب، ولهذا فإن المرء لا يكون على يقين عندما يقرأ الكتب والنصوص العربية، على العكس تماما من اللغات الأجنبية التي تستعمل الحروف اللاتينية وتكتب الحركات دائما.

أما عن الشطر الثاني من سؤالكم فإنني أعتقد أن اللغة العربية هي أهم

الأخيرة أن جدلا طويلا يدور في الجامعات العربية والأوساط العلمية حول صحة نظرية اللغات السامية بشكل عام، وحول أهمية اللغة العربية وموقعها ضمن هذه اللغات بشكل خاص. ولإعطاء صورة عن حقيقة الأمر يبين فيها واقع اللغات السامية وما يجري هنا حاليا من الأبحاث نلتقي الباحث الألماني البروفيسور فيرنر آرنولد (Werner Arnold) مدير معهد اللغات السامية والدراسات العربية في جامعة هايدلبرغ وهو من أصحاب الاختصاص الضليعين في هذا المجال.

● هل لكم أن تحدثونا عن البدايات والسبب الذي جعلكم تتخصصون بدراسة اللغة العربية واللغات السامية الأخرى؟

- إن البدايات تعود إلى رحلة قمت بها إلى إسبانية أثناء دراستي لعلم التربية عندما كنت في سن العشرين، حيث شاهدت هناك الآثار العربية الشامخة التي تركت عندي انطبعا جيدا جعلني أفكر بالدور الذي لعبه العرب في تاريخ الحضارة الإنسانية، وأعتقد أن هذا كان السبب الأول الذي جعلني أدرس اللغة العربية، وقد بدأت في عام 1979 بدراسة العلوم الإسلامية واللغات السامية وعلوم اللسانيات في جامعة إرلنغن - نورنبرغ على أيدي عدد من الأساتذة أذكر منهم الأستاذ فيشر والأستاذ أوتو ياسترو الذي له الفضل الأكبر في توجيهي إلى التخصص في اللغات السامية بشكل عام وفي اللغة الآرامية بشكل خاص.

بعد أن اكتشف التشابه بين اللغة السنسكريتية واللغات الأوروبية في عام 1816، فأضيفت إليها اللغة الأكادية والآشورية والبابلية والفينيقية والعربية الجنوبية ولهجاتها السبائية وغيرها، ولم تكتمل حلقات البحث في اللغات السامية تماما، فقد أضيف إليها في هذا القرن كل من اللغتين الأوغاريتية والإيبلائية.

هذا ويشار إلى أن علماء الساميات استمروا في استخدام مصطلح «اللغات السامية» في دراساتهم وأبحاثهم اللغوية المقارنة، على الرغم من أن ما يفهم تحت هذا المصطلح لا يتفق تماما مع ما جاء في التوراة من تقسيمات للشعوب ومعلومات حول صلات النسب.

● برأيكم ما هو الموطن الأصلي للساميين الأوائل؟ وما هي أهم اللغات التي تشملها هذه النظرية؟

- أعتقد أنه لا أحد يعرف تماما أين هو الموطن الأصلي للساميين؟ ولكن هناك نظريات متعددة، واحتمالات تستند إلى الظن والتخمين، ومن أكثر هذه النظريات اعتقادا عند الباحثين تلك التي تقول إن الموطن الأصلي للساميين كان في جنوب الجزيرة العربية وخاصة في اليمن وظفار، وذلك لأن هناك أدلة كثيرة ترجح صحتها، أنكر منها أن اللغات التي مازالت باقية في هذه المنطقة حتى اليوم تحتفظ بظواهر سامية كثيرة قديمة. وهناك احتمال آخر وهو أن يكون شمال أفريقيا هو الموطن

لغة سامية على الإطلاق، لأن عدد المتكلمين فيها يفوق عدد المتكلمين في بقية اللغات السامية الأخرى، ولأن لهذه اللغة تراثا قلا وجود نظيره في اللغات السامية الأخرى، فضلا عن أن هذه اللغة تحتفظ بكثير من الظواهر اللغوية القديمة التي فقدت مع الزمن في بقية اللغات السامية الأخرى.

● كيف نشأت نظرية اللغات السامية ومتى؟ وما هي الأسباب التي أدت إلى نشوئها؟

- إن هذه النظرية تعود إلى شلوتسر Schloetzer الذي اقترح إطلاق مصطلح «اللغات السامية» للمرة الأولى في عام 1781 على مجموعة اللغات العربية والعبرية والآرامية والآثيوبية، وذلك بالانطلاق من نص ورد في التوراة (الإصحاح العاشر من سفر التكوين)، يذكر فيه أولاد نوح: سام وحام ويافت، فإلى سام ينتسب الساميون، كما يذكر النص وهم العرب والآراميون والعبريون والآشوريون.

وعلى الرغم من أن التقارب والتشابه بين هذه اللغات كان معروفا منذ البداية عند كثير من علماء اللاهوت والأديان إلا أن هذا المصطلح لم يوجد إلا مع شلوتسر الذي أشار إلى التقارب الكبير بين اللغة العربية والآرامية والعبرية، حيث أطلق عليها اسم «مجموعة اللغات السامية». وتتابع البحث في القرن التاسع عشر في هذا المجال، وتطورت طرق البحث بالانطلاق من النتائج التي وصل إليها البحث في اللغات الهندو-أوروبية،

تصل إلى عشرين لهجة كالأمهرية والتيجرية والتيجرينية والهررية.. إلخ.

● كيف تقومون صحة نظرية اللغات السامية؟ وما هي المؤشرات والأدلة التي تبين صحة هذه النظرية؟ وهل هناك نقد يمكن أن توجهوه إليها؟

أعتقد أن هذه النظرية صحيحة، لأن التشابه والتقارب بين هذه اللغات لا يقبل أي شك من ناحية الأصوات والنظام الصرفي والنحوي ومفردات الثروة اللغوية، فالتشابه كبير جدا بين لغات هذه المجموعات السامية ولا يمكن لأحد أن يتجاهله. وهناك أدلة وبراهين كثيرة تدل على صحة هذا التقارب بين هذه اللغات، كالتشابه الذي نجده مثلا في ضمائر الرفع المنفصلة وأسماء الإشارة والاستفهام والأعداد وأسماء الحيوانات والنباتات وأعضاء الجسم وألفاظ القرباء.. إلخ.

بالإضافة إلى ذلك فإن التشابه بين هذه اللغات يظهر بوضوح في النظام الفعلي والكثير من الظواهر النحوية الأخرى. كما أن نظرية الجذر اللغوي التي تعود إلى الأصل الثلاثي موجودة في كل اللغات السامية، فضلا عن أدلة كثيرة تؤكد مصداقية التقارب بين هذه اللغات، وأعتقد لو أن أحد العرب في أيامنا هذه قد سمع أحدا يتكلم بإحدى اللهجات الآرامية الحديثة فإنه سيدرك فوراً بأن هذه اللغة قريبة من لغته، بينما إذا سمع أحداً يتكلم بإحدى اللغات الأوروبية أو باللغة اليابانية أو الصينية فلن

الأصلي للساميين لأن المؤشرات تشير إلى أنه لم يكن هناك صحراء في هذه المنطقة قبل عشرة آلاف سنة، وأنها كانت شديدة الخصوبة، ومسكونة بكثافة، وفيها خيرات وشعوب كثيرة، وأنه مع الانقلاب المناخي الذي حدث بالتدريج في هذه المنطقة اضطرت الشعوب القاطنة هناك إلى النزوح على شكل موجات من الهجرة نحو الشرق حيث كانت هذه العملية تجري بالتتابع وعلى مراحل وفتترات متلاحقة إلى أن وصلت هذه الشعوب إلى الجزيرة العربية وبلاد ما بين النهرين.

أما عن الشطر الثاني من سؤالكم فإنني أقسم اللغات السامية إلى ثلاثة أقسام أساسية وهي: أولاً: مجموعة اللغات السامية المركزية: وتشمل كلا من اللغة الكنعانية القديمة بأقسامها الثلاثة: العبرية التي أعيدت إليها الحياة أخيراً والفينيقية والأوغاريتية اللتين كتب عليهما الفناء، وكذلك اللغتين اللتين مازالتا حيتين بترائهما الغزير ولهجاتهما الغنية وهما العربية والآرامية، ثانياً: المجموعة الشرقية: وتشمل اللغة الأكادية بقسميها البابلي والآشوري، وكانت تستخدم الكتابة المسمارية، وقد انقرضت هذه المجموعة بفترة بسيطة بعد ميلاد السيد المسيح. ثالثاً: المجموعة الجنوبية: وتشمل اللغة العربية الجنوبية، لغة اليمن القديمة بفروعها السبئية والقبتانية والمعينية والحضرية، واللغة الأثيوبية في الحبشة أو كما تسمى محلياً بالجعزية ولهجاتها الحية الكثيرة التي يمكن أن

يخامرهم أي شك في أن هذه اللغة غريبة عنه كل الغرابة ولا تمت إلى لغته التي يتكلمها بأي صلة.

أما عن النقد الذي يمكن أن يوجه إلى هذه النظرية فإن عملية تقسيمها إلى المجموعات التي ذكرتها قبل قليل قد يكون غير مقنع تماما، لأن الأساس الذي بنيت عليه هذه التقسيمات جغرافي وليس لغوي، فهناك مثلا خلافات بين الباحثين في ضم اللغة العربية الشمالية واللغة العربية الجنوبية والأثيوبية إلى مجموعة واحدة، وكذلك في عملية ضم اللغة الإيبلائية التي اكتشفت مؤخرا في منطقة تل مردوخ في جنوب حلب، حيث لم يتفق الباحثون حتى أيامنا هذه على المجموعة التي يمكن أن تلحق بها هذه اللغة، فهي بحكم الموقع لغة سامية غربية، وبحكم الكتابة لغة مسمارية كالأكدية. وهناك خلافات كثيرة في موضوع قدم هذه اللغات، وتحديد اللغة الأقدم انطلاقا من الظواهر اللغوية والقواعد النحوية، فلم يتوصل العلماء مثلا حتى الآن إلى حل لمشكلة جموع التكسير، فهل هذه الصيغ ظاهرة قديمة كانت موجودة في كل اللغات السامية ثم فقدت من بعضها بمرور الزمن؟ أم أنها ظاهرة حديثة ألحقت ببعضها فيما بعد؟.. إلخ.

● هل هناك تقارب فعلا بين مجموعة اللغات السامية وبين مجموعة اللغات الحامية في أفريقيا؟ وكيف تظهر أوجه هذا التقارب؟

- نعم هناك تقارب حقيقي بين هاتين المجموعتين، ويمكن هذا التقارب بالدرجة الأولى في علم الأصوات ونظام التذكير والتأنيث والسوابق واللاحق التي تلحق بالأفعال، فمثلا صيغة الشخص الثاني أو ما يعرف بضمير المخاطب يعبر عنها دائما بحرف التاء، وكذلك صيغة التأنيث يعبر عنها دائما بالتاء المربوطة مثل بقية اللغات السامية تماما. بالإضافة إلى ذلك فإن هناك نظام الجذر اللغوي ومبدأ الاشتقاق، والتشابه في بعض مفردات الثرة اللغوية وغير ذلك من الأمور الأخرى التي تؤكد التقارب بين هاتين المجموعتين اللغويتين.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن مجموعة اللغات الحامية لم تبحث حتى الآن بشكل دقيق ومفصل مثل اللغات السامية، ولذلك فإن المقارنات اللغوية بين هاتين المجموعتين صعبة جدا.

● ما هي أقرب اللغات السامية إلى اللغة السامية الأم التي يفترض وجودها؟ وما هي مؤشرات القرابة بين هذه اللغات؟

- يعتقد أكثر الباحثين في اللغات السامية بأن هناك لغة سامية قديمة، كانت موجودة قبل اختراع الكتابة وتكلمها الشعوب السامية، اصطالحوا على تسميتها باسم اللغة السامية الأم، وعن هذه اللغة انبثقت لهجات متعددة تحولت مع مرور الزمن إلى لغات مختلفة، تطور بعضها بسرعة كبيرة كالفينيقية، وبقي بعضها الآخر محافظا على

اللغات السامية تقريبا، وإن كانت هناك مؤشرات تدل على اختفاء بعض هذه الظواهر من بعضها.

● بماذا تفسرون الاختلافات والفروق الكبيرة في الثروة اللغوية والنظام الصرفي والنحوي بين أقسام هذه اللغات المختلفة؟

-إن الاختلافات والفروق يمكن أن تفسر برأيي بالتطور الذي حصل بمرور الزمن في أقسام هذه اللغات، فهذه اللغات وكما ذكرت قبل قليل قد انبثقت من أصل واحد، وتشعبت فيها الاتجاهات مدا وجذرا، حيث سارت كل لغة من هذه اللغات بطريق يختلف عن الثاني، وإنه لأمر طبيعي أن يكون هناك اختلافات في الثروة اللغوية، لأن اللغة لا تثبت على حال، فهي في تطور دائم. كما أن عملية تبادل المفردات بين أقسام هذه اللغات وعلاقات التأثير والتأثير فيما بينها تلعب دورا مهما في اتساع الثروة اللغوية وكثرة المترادفات فيها، خاصة أن هذه اللغات لم تكن معزولة عن بعضها البعض، وإنما كانت على احتكاك دائم، فمن يقارن اللغة العربية المعاصرة اليوم باللغة العربية القديمة وأعني بها لغة القرآن الكريم والشعر الجاهلي، فإنه يجد فروقا كبيرة في المفردات وفي طريقة التعبير والنظام النحوي أيضا.

وهنا أشير إلى تأثير اللغة الآرامية الكبير على اللهجات العربية الموجودة في سورية، فمثلا كلمة (شوب) و(صمد) و(شرش).. إلخ أخذتها اللهجات العامية عن الآرامية، وهذه الكلمات غير مفهومة عند الناطقين

أصوله اللغوية أكثر من غيره كاللغة العربية. ولهذا السبب فإن أكثر علماء الساميات يرجحون بأن اللغة العربية هي اللغة الأقرب إلى اللغة السامية الأم، لما تحتفظ به من ظواهر قديمة كالمثنى وجمع التكرير والنظام الفعلي والجزر اللغوي الثلاثي والرباعي والخماسي والكثير من الصيغ الصرفية، بالإضافة إلى النظام الصوتي الذي فقدت العربية منه صوتا واحدا فقط، وهو الصوت الواقع بين الشين واللام. هذا ولم يصلنا النظام الصوتي السامي القديم كاملا، وهو تسعة وعشرون حرفا إلا في اللغة العربية الجنوبية التي تشبه العربية الشمالية كثيرا في الاحتفاظ بالكثير من الظواهر القديمة أيضا.

وأشير هنا إلى أن اللغة العربية تشترك مع معظم اللغات السامية الأخرى كالفينيقية والأوغاريتية في موضوع التجديد الذي طرأ على الفعل الماضي عن طريق اللواحق كقولهم: كتبت وكتبت وكتبتم.. إلخ. حيث لم يكن هذا موجودا في اللغة السامية الأم وفي بعض اللغات السامية الأخرى كالأكدية والآثيوبية والعربية الجنوبية.

وبالنسبة إلى مؤشرات القرابة بين هذه اللغات فهي كثيرة جدا كالأصل الثلاثي والحالة الإعرابية (الرفع والنصب والجر) والمطابقة في الجنس من حيث التذكير والتأنيث وكذلك في العدد من حيث الأفراد والتثنية والجمع، بالإضافة إلى مبدأ التصريف في الأفعال.. إلى غير ذلك من الأمور التي توجد في جميع

بالعربية في مصر أو بلاد المغرب العربي. كما أن تحول صوت الألف إلى واو (O) في لهجات منطقة القلمون السورية يفسر بتأثير الآرامية أيضا، كقولهم في (هذا) < (هوذا). ويسري هذا الأمر على بقية اللهجات العربية، فقد أثرت مثلا اللغة القبطية في اللهجة المصرية، وكذلك اللغة البربرية في اللهجات العربية في شمال أفريقيا.

● **من المعروف أنه لكل لغة سامية حروف معينة وكتابة تختلف عن غيرها من اللغات السامية، فهل لكم أن تحدثونا عن كيفية نشوء هذه الخطوط؟ وبماذا تفسر الاختلافات فيما بينها برأيكم؟ وكيف نشأ الخط العربي؟**

- كان الأكاديون أول شعب سامي استخدم الكتابة المسمارية في حياته اليومية، وقد أخذوها عن السومريين الذين كانوا يستوطنون بلاد الرافدين، حيث كانوا يستعملون أداة تشبه المسمار في كتابة إشاراتهم ورموزهم على ألواح الطين للتعبير عن حاجاتهم ورغباتهم. وقد توسع هذا النوع من الكتابة في الانتشار نحو الغرب فوصل إيبلا وأوغاريت، وفي أوغاريت تطورت هذه الإشارات والرموز في منتصف الألف الثاني قبل الميلاد لتصل إلى مرحلة الأبجدية، ولكنها بقيت تستعمل الأحرف والإشارات المسمارية. وفي نفس الفترة تقريبا أي في منتصف الألف الثاني قبل الميلاد اخترع الفينيقيون الذين كانوا يستوطنون الساحل السوري واللبناني الأبجدية

المعروفة في يومنا هذا. وكان هذا أهم اختراع وصلت إليه الكتابة الإنسانية على الإطلاق، فقد ترك تأثيرا كبيرا على كتابات اللغات الأخرى، فمعظم الكتابات الموجودة في عصرنا الراهن تعود إلى الأبجدية الفينيقية التي تبنتها في البداية اليونان ثم أخذها عنهم الرومان، فنشأت الكتابة اللاتينية التي تعود إليها معظم الكتابات الأوروبية، كما أخذتها الشعوب السلافية عن اليونان أيضا فظهرت الكتابة الكيريلية.

أما في الشرق فقد تبني الآراميون في البداية هذه اللغة وأعطوها شكلا هندسيا يشبه المربع فسميت بالكتابة المربعة ثم طوروها إلى أن وصلت إلى المرحلة النبطية. وقد أخذ العرب كتابتهم عن الأنباط بعد أن تخلوا عن الكتابة العربية الجنوبية أو ما يعرف بالخط المسند.

وهنا أشير إلى أن الفرق في بعض الخطوط ضمن اللغة الواحدة كالآرامية مثلا يمكن أن يفسر باختلاف طرق الكتابة في المدن والمراكز التي كانت منتشرة فيها، فالخط المندعي مثلا يختلف قليلا عن خط السرطو أو ما يسمى بالخط السرياني. ولا شك أن مواد الكتابة قد تطورت في العصور اللاحقة بعد اكتشاف ورق البردي والحبر والأقلام، وهذا ما انعكس إيجابيا على طرق الكتابة التي كانت تستخدم في السابق الحجارة وألواح الطين.. إلخ.

● **بما أنكم من المتخصصين بصورة أساسية في لغة معلولا الآرامية، فهل لكم أن تعطونا فكرة**

عن التطور الذي حدث في إطار اللغة الآرامية بشكل عام؟ وما هو الفارق بين مصطلحي «اللغة الآرامية» و«اللغة السريانية»؛ وبماذا تتميز لهجة معلولا الآرامية عن غيرها من اللهجات الآرامية الحديثة؟

- هذا سؤال واسع جداً، ومن الصعب الإجابة عليه بهذه السهولة ولكنني سأحاول أن أخص بإيجاز شديد أهم النقاط الأساسية حول هذا الموضوع. تتميز اللغة الآرامية القديمة التي تعود إلى حوالي ألف سنة قبل الميلاد عن غيرها من اللغات السامية بأن الحروف اللثوية (ذ، ث، ظ) فيها تحولت إلى (د، ت، ط)، بالإضافة إلى أن حرف الضاد فيها استبدل بالعين، فكلمة (الأرض) العربية يقابلها كلمة (أرعا) بالآرامية. فهذا المثال يرينا أيضاً أن الألف في نهاية الكلمة هي أداة التعريف فيها، ويشار هنا إلى أن اللغة الآرامية هي اللغة الوحيدة من اللغات السامية التي تجعل أداة التعريف في نهاية الكلمة. وقد حدث بعض التطور في هذه اللغة في حوالي عام 100 - 200 ق. م. حيث بدأت ظاهرة ما يسمى بـ(بجد - كفت) وعملية قراءة هذه الأصوات بصورة مزدوجة مرة باللفظ القاسي بعد الأصوات أي تصبح قراءتها (ب، ج، د، ك، P، ت) ومرة باللفظ اللين بعد الحركات أي تصبح قراءتها (V، غ، ذ، خ، ف، ث).

وقد تابعت اللغة الآرامية تطورها في بداية انتشار المسيحية حيث انقسمت إلى شطرين: اللغة الغربية،

واللغة الشرقية التي لعبت دوراً أهم وأكبر من اللغة الغربية بسبب لهجة أديسا الآرامية (أورفة)، ولأنها أصبحت لغة الكنيسة وقد أطلق عليها مصطلح اللغة السريانية، فاللغة السريانية هي لغة الكنيسة ولغة الآراميين الذين أصبحوا مسيحيين بينما الآرامية كانت تطلق على لغة الوثنيين. وقد تفرعت عن الآرامية لهجات كثيرة، لتبقى اللغة السريانية لغة الكنيسة الشرقية عند الموارنة والنساطرة وجالية كبيرة من السريان الأرثوذكس. فمن هذه اللهجات الآرامية القديمة التي مازالت تستعمل في أمور العبادة والدين واللغة المنذعية عند الصابئة في العراق وإيران. بالإضافة إلى ذلك فإنه مازالت هناك مئات اللهجات الآرامية الحديثة حية حتى يومنا هذا تتناقلها الألسن شفاهاً دون أن يكون لها كتابة، كما هو الأمر في القسم الشرقي كلهجة طور عبيد ولهجات الآشوريين في الجزيرة السورية، واللهجات الآرامية في كردستان وبحيرة أورمية في إيران وفي أذربيجان، واللهجة المنذعية الحديثة في منطقة الأهواز في عربستان. وقد تعرض الكثير من المتكلمين بهذه اللهجات الآرامية الشرقية إلى الاضطهاد والملاحقة فاضطروا إلى مغادرة قراهم وأماكن سكنهم، فهاجر قسم كبير منهم إلى منطقة الخابور في سورية كالأشوريين على سبيل المثال، والقسم الأكبر منهم إلى السويد وألمانيا وهولندا وأمريكا.. إلخ.

وبروكلمان وغيرهم من الذين شغفوا في البحث في هذا الحقل البكر من الدراسات. وقد عمد هؤلاء العلماء إلى دراسة هذه اللغات ووضع قواعد لها من خلال النصوص والكتابات المكتشفة، ثم لجؤوا إلى مقارنة هذه اللغات مع بعضها البعض، فحدّدوا الاختلافات فيما بينها، وأشاروا إلى نقاط التشابه والفواصل المشتركة بينها. ولهذا فإنه لم يبق لجيلنا الحالي كثير من الظواهر المهمة التي تحتاج إلى مقارنة. وأعتقد بشكل عام أن الموضوعات التي يمكن أن يبحث بها في مجال اللغات السامية قد أصبحت محدودة بعض الشيء، باستثناء اللهجات العربية الجنوبية كاللهجة الشحرية والمهرية وغيرها، فهي مازالت تحتوي على مادة مهمة للبحث، ولكن مع الأسف هناك صعوبات تقف في طريق البحث في هذه اللهجات وتحول دون دراستها.

● **بماذا تعللون سبب ضعف الدراسات السامية المقارنة في البلاد والجامعات العربية، على الرغم من أن البلاد العربية هي مهد اللغات السامية، خاصة أن قسما كبيرا من هذه اللغات مازال حيا في موطنه الأصلي؟**

- أعتقد أن سبب ضعف الدراسات السامية في البلاد العربية يعود بالدرجة الأولى إلى أنها لا تدرس اللغات السامية بصورة معمقة في مدارسها وجامعاتها، كما هو الأمر في أوروبا التي مازالت تدرس اللغتين اليونانية القديمة واللاتينية في

وعلى النقيض من القسم الشرقي فإن اللغة الآرامية الغربية لم تستمر على قيد الحياة إلا في ثلاث قرى في منطقة جبال القلمون السورية وهي معلولا وبخعة وجبعدين. وعلى الرغم من أن لهجات هذه القرى الثلاث تتميز عن بعضها البعض، فإن الناطقين بها يستطيعون التفاهم مع بعضهم البعض دون أي صعوبة. وأهم ما تتميز به هذه اللهجات الغربية هو احتفاظها بالنظام الفعلي من اللغة الآرامية القديمة (الماضي والمضارع)، في حين أن اللهجات الشرقية الحديثة فقدته جميعا واستعاضت عنه بأسماء الفاعلين والمفعولين عند التعبير عن الأحداث المراد القيام بها.

● **كيف تقوّمون واقع الدراسات السامية في الجامعات الألمانية حاليا بالمقارنة مع واقعها في العقود الماضية، وخاصة في عهد نولدكه وبرجشتراسر وبروكلمان؟ وما هو السبب برأيكم في تراجع الدراسات السامية المقارنة الشاملة؟**

- إن واقع الدراسات السامية في القرن الماضي يختلف عن عصرنا الراهن، لأنه كان عصر الاكتشافات، فأكثر اللغات السامية تم اكتشافها في ذلك الوقت والتعرف إليها للمرة الأولى، لأنها لم تكن معروفة من قبل، وهذا ما جعل البحث في هذا المجال متعا بسبب توفر مادة خصبة ومعطيات جديدة تماما، خاصة أنه وجد وقتها جيل من المستشرقين الكبار أمثال ليتمان ونولدكه

النجوم والكيمياء كغم الحوت والغول والقلويات.. إلخ.

ويشار هنا إلى أنه دخلت في العصر الحديث كلمات عربية كثيرة مباشرة إلى الألمانية وإلى غيرها من اللغات الأوروبية الأخرى عن طريق وسائل الإعلام والبعث الإذاعي والصحافة مثل كلمة الانتفاضة وآية الله والحشيش والإمام والأمير والسلطان.. إلخ.

● هل لكم أن تحدثونا عن واقع اللغة العربية في منطقة أنطاكية ولواء إسكندرون، باعتبار أنكم قد قمتم بدراسة ميدانية عن اللهجات العربية الموجودة هناك ووضعتم قواعد لها؟

- من المعروف أن تركيا ألحقت بها لواء إسكندرون وأنطاكية في عام 1938، وقد ضمت إليهما في ذلك الوقت منطقتين تركيتين واقعتين في شماله، ليصبح العرب أقلية في هذا الإقليم وأطلقت عليه اسم هاتاي Ha-

tay، ومنذ ذلك الحين أصبح تعليم اللغة العربية واستخدامها في الحياة اليومية بشكل علني ممنوعاً، كما حظر الغناء باللغة العربية وكل شيء يمت إلى هذه اللغة بصلة.

وعلى الرغم من سياسة التتريك، وكل هذا الحظر الشديد الموجه في البدايات ضد اللغة العربية فإنها استطاعت أن تبقى لغة الكتابة في البيوت ولو لفترة محدودة على الأقل، طبعاً بالإضافة إلى كونها لغة الحياة، ولكنها مع مرور الزمن بدأت بالتراجع عند الأجيال اللاحقة، ولم تعد لغة الكتابة، لأن اللغة التركية

مدارسها وجامعاتها خاصة في كلياتها النظرية. ولهذا أقول إنه يجب أن تنشأ دراسات معمقة للغات السامية في مهدها الأصلي، فيفضل مثلاً أن تدرس اللغة الآرامية في سورية والأكادية في العراق والعربية الجنوبية في اليمن.. إلخ.

ويلاحظ أنه قد بدأ العرب في السنوات الأخيرة بإيلاء أهمية أكبر للغات السامية في جامعاتها، وأعتقد أن الكفاءات العلمية لهذا الغرض متوفرة في الجامعات العربية، لأنني أذكر أن هناك عدداً كبيراً من الطلاب العرب قد تخصص في هذا المجال في الجامعات الألمانية.

● هل هناك كلمات عربية كثيرة دخلت إلى اللغة الألمانية؟ وعن أي طريق تم دخول هذه الكلمات إلى اللغة الألمانية، على الرغم من أنه لم يكن هناك احتكاك مباشر بين هاتين اللغتين؟

- نعم هذا صحيح، وهو أمر طبيعي جداً في كل لغات العالم أن يكون هناك تبادل في مفردات الثروة اللغوية، فقد دخلت كلمات عربية كثيرة إلى اللغة الألمانية عن طريق غيرها من اللغات الأجنبية ولاسيما عن طريق الإيطالية والإسبانية، وخاصة خلال العصر الأندلسي مثل الكحول والقاضي والقبة والخرشوف والبرقوق والقهوة والعود والكيمياء والجبر.. إلخ.

وهناك كلمات ومصطلحات عربية كثيرة مازالت حتى الآن تستخدم وتلعب دوراً مهماً في مجال العلم في أوروبا، وخاصة في الفلك وأسماء

أبعاد القضية الفلسطينية من المناورات الدولية إلى انتفاضة الأقصى

• زينب رشيد

العنوان: أبعاد القضية الفلسطينية.. من المناورات الدولية إلى انتفاضة الأقصى.

الكاتب: عبد الله خلف.

الناشر: دار الوطن

الطبعة الأولى: 2001م.

عدد الصفحات: 152 صفحة من القطع الكبير.

وأخيرا كتاب (أبعاد القضية الفلسطينية، من المناورات الدولية إلى انتفاضة الأقصى).

وللكاتب أيضا بحوث ومقالات في الصحف وفي مجلة البيان الكويتية، وله أعمال إذاعية مختلفة في إذاعة الكويت، وهو يشغل الآن منصب أمين عام رابطة الأدباء.

الكتاب الجديد: (أبعاد القضية الفلسطينية، من المناورات الدولية إلى انتفاضة الأقصى) هو حصيلة ما كتبه عن القضية الفلسطينية في صحيفة الوطن الكويتية، من

صدر للكاتب عبد الله خلف عدة كتب ففي عام 1962 صدرت له «رواية مدرسة من المرقاب» التي يعدها النقاد أول رواية كويتية ناضجة شكلا ومحتوى، وفي عام 1987 أصدر كتاب (الشعر ديوان العرب - الشعراء الصعاليك)، كما صدر له أيضا (لهجة الكويت بين اللغة والأدب ج 1، ط 1) و(لهجة الكويت بين اللغة والأدب ج 2، ط 1) عام 1989م، وكذلك كتاب (عندما غاب الرأي مراجعات لحادثة الغزو وما حل من دمار) عام 1998م.

اليهودي بهدم الأقصى سنة 2000م واشتعال الانتفاضة في هذا العام بالذات، «لعل الله تعالى يبارك في الجهد الجهادي ويقمع كيد اليهود، بدعم الحركات الجهادية في فلسطين، وهذه هي البداية المستطاعة حتى الآن، وانتفاضة الأقصى صرخة مدوية في بقاء المعمورة، تهز ضمائر الإنسانية وتستقطب الرأي العام الدولي، إنه زلزال أراد الله به أن تמיד الأرض بالإسرائيليين المتعصبين لأرض فلسطين بين مناورات دولية ساهم فيها قادة أوروبا وأمريكا وبعض العرب.. فهل يتعاطف مع المجاهدين العزل، آخرون يمدونهم بالسلاح ويقفون لتكون ثورة عارمة، وتنتهي بعد ذلك أسطورة الحق التاريخي ويندحر اليهود ويستعيد المسلمون حرمة الأقصى، وتعلو كلمة العرب والمسلمين بعد هذه الانتفاضة الكبرى».

ولكن أهم ما أشار إليه الكاتب في كتابه، وجود الاصطلاحات الإعلامية الخاطئة والتي روجت لها الصهيونية لكسب المناورات السياسية والإعلامية وتأثيرها على الرأي العالمي... ومن هذه الاصطلاحات الخاطئة:

«عودة اليهود السوفيتية إلى فلسطين، تفرق اليهود في بلاد العالم، السعي إلى جمع الشمل اليهودي، اليهود في العالم أصلهم من فلسطين، العرب واليهود في فلسطين قبل الاحتلال، اليهود لا يدخلون الديانات الأخرى، مفهوم

مقالات متفرقة، خلال سنوات عديدة، فالباحث نشأ نشأة قومية، وقد اهتم بقضايا العرب دائماً فكانت قضية فلسطين، قضيته الأولى، ومازالت كذلك.

قسم الكتاب إلى مائة وخمس مقالات، وقد عنونت بعناوين مختلفة، معبرة عن مضمون الكتاب ومفصحة عن آراء الكاتب بكل ما يتعلق بفلسطين قبل الاحتلال حتى الآن، ومن العناوين البارزة: «تعدد أمكنة الاختيار للدولة، خمسون عاماً من الاحتلال، فلسطين والأمم المتحدة، أيديولوجية الفكر اليهودي العقائدي، منابع الفكر اليهودي، رسالة نابليون ليهود العالم، ترومان واليهود، كيف يتعمد الإسرائيليون إهانة الوفود المتفاوضة معهم، احتجاب الرأي في كامب ديفيد، نص دستوري لطرد اليهود من الولايات المتحدة الأمريكية، ما تتعرض له علاقات أمريكا بإسرائيل، الشخصية اليهودية، الأمن العسكري، الأمن النفطي، لبنان وإسرائيل، أقباط مصر في الكونغرس الأمريكي وضغوط اللوبي، مصلحة أمريكا من مصلحة إسرائيل ولكن إلى متى، اليهود والإرهاب، فضائح الاجتماعات السرية، السلاح النووي الإسرائيلي، موقف الكويت الغاضب من، وعد بلفور ومؤامرة استيطان اليهود، الكويت والانتفاضة».

وقد بدأ الباحث عبد الله خلف، كتابه بمقالة تبين كذب المعتقد

السامية، اليهود شعب واحد، اليهود قومية واحدة، الفقراء المشردون من اليهود، قضية الشرق الأوسط».

وهي اصطلاحات ومفاهيم مخالفة للواقع تسعى الصهيونية العالمية لبثها في وسائل الإعلام والفكر العالمي، وقد شرح الكاتب سبب خطأ كل مفهوم، وعلى سبيل المثال: «قضية الشرق الأوسط: عبارة شاعت في الإعلام اليهودي لإبعاد اسم فلسطين واعتبارهم أن القضية الفلسطينية حلت من قبلهم وبقيت قضية الشرق الأوسط لفتح أبواب التفاوض والسلام لتحقيق حلمهم الكبير في توسيع رقعة الاحتلال إلى حدود أوسع واستيلاءات أخرى تستوعب المخططات القادمة وخاصة بعد تحطيم الأسوار الشيوعية، والعرب يرددون في إعلامهم اليومي المسموع والمطبوع قضية الشرق الأوسط، وبعد أن كانت شريحة تكون بعد ذلك أوطانا مغتصبة أمام البحر الاستعماري

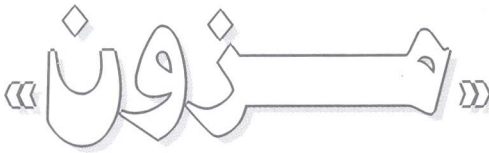
الغربي الصهيوني».

لقد جاءت مقالات الكتاب لا لتضيء كثيرا من الجوانب الهامة في القضية الفلسطينية وتكشف عن زيف الادعاءات الصهيونية فحسب، وإنما لتبين أيضا علاقة الكويت التاريخية بهذه القضية، ووقوفها شعبا وحكومة منذ بداية الاحتلال إلى جانب الشعب الفلسطيني.

وقد استشهد الكاتب بكثير من القصائد للشعراء الكويتيين التي تعبر عن المصير المشترك، والهـم القومي، والدعوة إلى الجهاد في سبيل تحرير فلسطين.

إن كثيرا من مقالات الكتاب تشتمل على مواقف وأسرار وقضايا حاول الإعلام المعادي التغطية عليها، وطمسها، ظانا أن الحقيقة ستموت. ومن هنا يكتسب هذا الكتاب أهمية خاصة في جرأته على إعادة طرح تلك القضايا ومناقشتها وتصويب ما فيها إخلاصا للحقيقة والتاريخ.

قراءة في رواية



لفوزية شويش السالم

• فيصل خرتش

ترغب الكاتبة الكويتية فوزية السالم بالتعامل مع قارئ غير عادي. لذلك فإن عملها يحتاج إلى أكثر من قراءة كي يسلم مفاتيحه إلى القارئ، رغم سهولة اللغة التي تتعامل بها وبساطة الأحداث التي تشكل مادة العمل وجماليات الحكاية التي تسردها الشخصيات.

تبدو الكاتبة في عملها الأخير «مُزُون» (وردة الصحراء) متمكنة من أدواتها الفنية وهي تبني معمارها التخيلي. إنها تقبض على شخصياتها وتدفع بها لتأخذ مسارها الطبيعي عبر تطورها الزمني في الكتابة المتعددة التي تعايشت فيها هذه الشخصيات. ولكنها بعد أن تسير فن الكتابة وتصل إلى انتهاء، تعود لتهدم ذلك البناء، فيتداخل الزمان على أرضية المكان وتتباعد الشخصيات ثم تتقارب وتندغم لتشكل كلا واحدا ثم تعود مرة أخرى إلى الافتراق في أمكنة متباعدة وأزمنة نائية، لتكون شاهدة على عصر عاشت فيه، أثر فيها وتأثرت به ونقلت هذا التأثير إلى بذرة أخرى وعصر آخر.. وهكذا إلى أن تكتمل السلسلة وتستمر الحياة.

في معاشتها للحياة اليومية ما بين عمان والكويت.. فالقاهرة وزنجبار، ومن خلال ذلك ترسم لوحة عريضة لحياة الإنسان في الخليج وانتقاله عبر أجيال ثلاثة، عرفت الكاتبة كيف تتعايش معها وتنقلها إلينا في أدق التفاصيل، بصبر الأنثى ورهافة أحاسيسها.

«وردة الصحراء» عمل فني نسائي

تتشكل مادة العمل من خلال ثلاث دورات للزمن، تبدأ قبل الحرب الكونية الأخيرة وتستمر إلى أواخر العقد الماضي، ولا بأس من عودة إلى العشرينيات منه، لسد ثغرات فنية تضيء ما غمض من العمل وتدفع بأحداثه إلى الأمام، حيث تواكب الكاتبة / الراوي، التطورات المتعاقبة والظروف التي مرت بها الشخصيات

لقارات العالم، ويظهر ذلك في آثارها التي تمتد إلى عدة آلاف من السنين. ومن خلال العودة إلى الماضي والتخيل تستعاد تلك الحضارة وتفتح الأبواب على «حصن جبرين وقلعة نزوى، حيث الأقواس المزخرفة والأعمدة والمقرنصات والسلالم والأروقة ومجالس الرجال ومجالس الحريم وغرف الفقه والتدريس وغرف الراحة والسقوف المخططة والمنقوشة بأبيات الشعر وعلى الأسطح المرصدة والمدافع الحارقة وأبراج الدفاع. وفي الأقبية سجون للنساء وأخرى للرجال ومخازن التمور وخبابي الدبس والعسل وغرف دلات القهوة والقدر النحاسية والفخارية». هكذا تمضي الكاتبة في تتبع عمان الماضي فتنفخ الحياة في الموجودات، فإذا الخيل تصهل والجنود يلقمون المدافع بالبارود والفرسان يرتدون الدروع وينظمون صفوفهم والجثث تلقى من فتحات الحصن العالية والزيت المغلي يصب فوق أجساد الغزاة من الفتحات السرية، إلى أن تهدأ المعركة وينتهي كل شيء، تخرج الصبايا مثل بدور مشعة، يرتدين ملابس من سندس واستبرق، يشع منهن بريق الإبريز وفضة الخلاخيل تبرز رهف الساق ويكون الاستقبال بمرشآت ورد الجبل والزعفران والهيل والعطر بروح الورد والتبخير بمجمرة اللبان والعنبر. ويكون الجلوس في مجالس الحريم بين التكايا الوثيرة الناعمة وفي صدر المجلس صناديق مرقشة بالنحاس المشغول والمفارش

بامتياز، تنتقل إلينا عبره أحاسيس الأنثى في أدق لحظاتها، ومن خلاله يفتح عالم واسع تشكل المرأة عموده الفقري، فنتعرف إليها في أساها وألمها، في سعادتها وحبها، في زواجها وعشقها، في سكونها وتمردها، في اعتزازها بأنوثتها، وفي وأد هذه الأنوثة، وخلال كل ذلك تتقمص الكاتبة الحالات النفسية لشخصياتها، متقلبة في أهوائهن لتنسج على الورق، عالم حريم الشرق بكل تفاصيله وتناقضاته، فيه المرأة المتباهية بأنوثتها وفيه المرأة الخائنة وفيه المرأة المدللة المتمردة. وهي الأدوار ذاتها التي مرت بها المرأة الخليجية لتكون كما هي عليه اليوم.

تجري أحداث العمل على أرض عمان، وبذلك تكون الكاتبة قد انفردت برسم صورة واسعة للمكان الجغرافي فأبرزت السحر والجمال الذي يغلف البحر والجبل والسهل فيها. ومن خلال هذه الجغرافية، تسلفت الكاتبة إلى حياة السكان فرصدت عاداتهم وتقاليدهم، حضارتهم وتراثهم، ساعدها على ذلك وجود البعثة الأثرية الفرنسية التي كانت تفتش وتبحث وتنقب في التراث العماني، ويظهر ذلك في الجهد المبذول لاستنهاض هذا التراث. إضافة إلى الثقافة الشعبية والتراثية التي أعطت العمل حيوية ونكهة خاصة ليكون متكاملًا في الحديث عن الطبيعة الجغرافية والبشرية والتراثية لشعب عريق في حضارته وحريص على استمراريتها. إنها نقطة التلاقي التجاري والحضاري

والوسائد الحريرية مطرزة بأحلام الصبايا وعلى الرفوف تصطف المصابيح والزجاجات الملونة، بعضها من الهند وأخرى دمشقية وعلى أطرافها أطباق بورسلان الصين الساحرة وأصداف السلاحف والعاج وخزف أصفهان. ويتتابع هذا الوصف ليشتمل على أنواع المأكّل والسجاد والأواني والثياب ليشكل الخلفية الفنية السارة لوردة الصحراء.

تنهض بالعمل ثلاث شخصيات نسائية تتجسد فيهن نماذج عديدة للمرأة العمانية، بشكل خاص والمرأة الخليجية بشكل عام أو للمرأة العربية بشكل أدق. وتتلاعب الكاتبة بالقارئ لتجذب انتباهه وتقصره على بذل جهد أكبر وهو يتابع تفاصيل الأحداث. ويكون ذلك من خلال تشابه الأسماء المتجانسة، (مزون، زيانة، زوينة). يضاف إلى ذلك سرد الوقائع بلسان المتكلم والالتقاء في نقطة الولادة مع تداخل الزمن في حياة كل منهن، لكن الكاتبة وهي تتقن لعبة القص بحذاقة، سرعان ما تفرد لكل منهن سجلاً خاصاً بها، يتقارب مع الأخريات ثم يتباعد، يختلف مرة ويتفق بأخرى، يمتد ويتناول، يندغم أو يتجسد، عبر رحلة فلسفية، دائرتها المعرفة والحب، الحياة والموت، تولد الثانية من رحم الأولى، ثم تولد الثالثة من الثانية ليتم هذا التواصل ومن الأولى يكون البدء وفي الأخيرة يكون الاستمرار.

تكون الولادة الأولى إثر علاقة محرمة، بين الأم الأولى و(إيف

دوران) أحد أعضاء البعثة الأثرية الفرنسية، إذ تنشأ علاقة حب عاصفة، بينه وبين «زيانة» التي هجرها زوجها ونسيها في غمرة انشغاله في تجارته وفي أحضان محظياته في زنجبار. وكانت تأمل بالحصول على الطلاب منه، بعد أن اتفقت مع الفرنسي على الزواج بعد أن ينطق بالشهادتين. ولكن وقوع الحرب العالمية الثانية ورحيل البعثة الأثرية قضى على هذا الحلم وترك في رحمها جنينا من لقاء الحب المحرم الذي كان بينهما، وقد قامت بمحاولات عديدة لإسقاطه، لكن طفلة الزنى هذه، أبت إلا أن تأتي لتأخذ نصيبها من الحياة أو لتكون رابطة بين حلقات السلسلة الخاصة بها.

تولد طفلة الخوف هذه في مغارة في الجبل وتقتلع من صدر أمها الذي تغيب مختفية في الغروب الشاحب، بينما تترك المولودة تحت ظلال شجرة عرعر عملاقة مع صرة من النقود وقليل من الثياب، ثم يمر بها الرعاية العائدون مع أغنامهم فيأخذونها إلى سيدتهم المحرومة من خلفه البنات، فتفرح بها وتربّيها، وبذلك تتخلص الأم من خوفها ومن صوت الزانية في قاع البئر وهي تبكي فجورها لأنها أحبت بصدق ولم تعرف كيف تداري حبها فرجمها الناس بالحجر.

تتابع الأم مصير ابنتها وتراقبها عن بعد، وفي غيابها إلى زنجبار لزيارة زوجها في مزارع القرنفل، تلعب الطفلة مع الصبيان وتسبح معهم وعندما تعود إلى بيت مربيتها

وتتفرغ لرعايتها في الغياب الطويل
لزوجها الذي يعمل في الكويت. وحين
تحمل بـ«مزون» فإنها لا تصدق
نفسها من الفرح الذي يطرد خوفها
ويقفل شروخ وندوب روحها.. إنها
أنموذج للمرأة الشرقية المستتابة
والمقموعة والمحاصرة بالخوف الدائم
من المجهول. وفي مرحلة قادمة، في
زمن آخر ستلعب «مزون» مع
الصبيان وتسبح في الفلج وتلهو مع
الغجر ودوابهم وعندما تعود مع
المساء، سترد زيانة بأن لا فرق بين
البنات والأولاد.. فقد انقلب الزمن
وتغيرت الدنيا ولم يعد الختان طهارة
وطرد للشياطين والنجاسة.

مع أوائل الثمانينات تلتحق
«مزون» بالمعهد العالي للفنون
المسرحية في الكويت، وهناك تصبح
امراة أخرى، وهي تتعرف إلى الحياة
العصرية وتحضر المعارض وتشارك
في الحوار وتحاول كتابة المسرحية
وتلتقي بأبيها وإخوتها من زوجاته
الأخريات. حيث تمشي ست سنوات
في هذه المدينة «المتلاطمة بأذواق
وعادات وتراث ولهجات وأعراق
وجنسيات بلاد العالم المختلفة،
المستقرة والوافدة، النابضة في نسيج
غير متجانس، لكنه متفق ومتوافق
في العيش وفق نبض خاص ولغة
سرية، لا يدركها أحد غيره». وفي
هذه المدينة تبني شخصيتها الفنية
والأدبية بعيدا عن الحياة التقليدية
التي تحياها بنات جنسها، وبعيدا عن
حياة الطلاب الذين يلهثون وراء
الربح والتجارة وملاحقة أسعار
البورصة وفيها سوف تتعرف إلى

بثيابها المبللة وهي تمسك الأرنب
الصغير من أذنيه، تهب عليها المربية
كالمصعوقة وهي تراها بهذه الحالة،
تهوي يدها عليها ثم تمسك بها من
شعرها وتدخل إلى البيت بعد أن
تطوَّح بالأرنب في الهواء، تقفل الباب
بشدة وتبدأ بضربها بعنف وقسوة.
وفي اليوم التالي تأتي اثنتان من
البلوشية، تجلسان حولها، واحدة
تمسح شعرها، تتمم وتسمي عليها
ومن ثم أمسكت كفيها بين يديها،
بينما أخرجت الثانية حبلا وأوثقت
يديها «بركت فوق ساقي اليمنى
ووضعتها تحت فخذه وأخذت
رفيقتها الساق الأخرى وباعدت بين
فخذي وجلست فوق ساقي الأخرى..
نزعت بيدها سروالي ومسحت
جسدي بدواء بارد وأنا أصرخ
وأعض جسد المرأة القابضة على
رأسي بين فخذيها، فجأة لمعت شفرة
سكينها وهي تهوي علي سالخة
لحامي بألم حار بارق في روحي
بلهيب الجمر الساخن.. برعشة
تهزني هذا وتجرف روحي خارج
جسدي ودم حار ينبثق مني ويدها
تذر وتكبس جـرحي بالملح
والأعشاب.. ولم أعد أشعر بشيء».. (ص: 133).

وهذه الحادثة وما خلفته من
جروح ملتهبة في الجسد والروح،
تجعل من «زوينه» الأم الثانية امرأة
مخربة، يستقر في أعماقها خوف
ووهم من كل شيء، مما يجعلها تفقد
إحساسها بالحياة فتصبح حبيسة
العزلة والوهم، ترعاها بشكل دائم
أمها، تسكنها في بيت ملاصق لبيتها

والمغامرة، بينما تتراوح شخصية ابنتها (الحرام) بين الخوف والتردد والشك والعزلة والقدرية والانطواء.

بهذا يمكن القول إن فوزية السالم استطاعت أن ترصد رحلة تطور المرأة الخليجية وانتقالها من إرث القمع الشرقي الذي يئد كل محاولة للخروج على تقاليده إلى تمرد المرأة على هذه التقاليد والخروج منها إلى المجتمع الجديد، مجتمع المرأة المثقفة المتنورة الأخذة بأسباب الحضارة والتفتح والرقى ومحاولة مسايرة المرأة في المجتمعات الأخرى. ويتم ذلك عبر الموروث الشفاهي والشعبي، بحيث تغني عملها بضجيج الحياة في الأحياء والبيوت والأزقة والأسواق. وتنتقل بنا من مدينة إلى أخرى، فننتعرف إليها ونعيش مع سكانها وعاداتهم وتقاليدهم إلى درجة تجعلنا نشم رائحة المدن، الحديثة منها والعتيقة.

يمكن الحديث بالكثير عن وردة الصحراء «مزون» (الاسم القديم لعمان)، لأنها تعج بالأحداث والتفاصيل التي لا يمل منها القارئ ويلهث وراءها إلى السطور الأخيرة، وهذا يتطلب دراسة أوسع بكثير من مقالة، خاصة بعد أن يتفكك نسيج الماضي إلى البدايات الأولى لتعود كل منهن إلى رحم الأخرى لتولد «مزون» من جديد وتباشر اتصالها بالحياة واستمراريتها.

● «مزون» وردة الصحراء

فوزية شويش السالم

الطبعة الأولى 2000 - دار الكنوز الأدبية

خالد الشهلان وتتزوج منه، متخلية عن غرورها وزهوها وتمردتها ثم تحمل منه وبسبب الجهد تجهض وتخلف الجنين في قمامة القاهرة. وتحدث النكسة التالية بانهايار الوضع المالي لخالد فتختلط أزماته النفسية والمادية ويسيطر الشك عليه. وفي ذروة التراجيديا يموت في حادث اصطدام مروع ليترك لها الألم والجنون والخوف من الوحدة والوحشة وفقدان الأمان وحرقة الأسئلة. فتغادر الكويت في أوج أزماتها الاقتصادية واضطراب وضعها الداخلي، وأنهما وجهان لعملة واحدة، فقد تعطل الدستور وحل مجلس الأمة وأعلنت الرقابة على الصحف، تترك كل ذلك وتعود إلى مسقط مثخنة الجراح والأحزان.

تتمحور «وردة الصحراء» حول أبواب أربعة، تبدأ بباب الميلاد، يليه باب الحب، ومن ثم باب المعرفة، وتنتهي بباب الموت. والكتابة في كل ذلك، تخايل القارئ وتراوغة وتتمرر إليه ورقة عبر أخرى وعندما تلج باب المعرفة، تبدأ بفتح الأوراق، إذ تعود إلى البدايات في رحلة استرداد الطفلة الحرام ومعالجتها وتعليمها وتكوينها في رحلة تأهيل لتخليصها من الرقى والتعاويد والبسمة والحوقة وحرق البخور وطرد الجان. ومن هنا تعود الأم الأولى للإمساك بخيوط الأحداث وتتبع ورسم مصائر الشخصيات، كما ترغب وكما تريد، يساعدها على ذلك قوة شخصيتها الحاملة لكل أنواع التفتح والجرأة والجسارة والطموح والإرادة والافتتان

قراءة في ديوان «مجرة الماء» للشاعرة نجمة إدريس

جدلية جماليات النص تصنع رؤى مميزة

بقلم: مصطفى عطية جمعة

العنوان:

«مجرة الماء» عنوان فيه كم كبير من الإثارة، وهي ناتجة عن الإضافة لما هو غير متخيل، فالمجرة مصطلح لباقة من النجوم في الفضاء، وكوننا يحفل بملايين المجرات التي تجعل العقل يشعر بالضالة وسط هذا الخضم المزدحم بأشكال لا حصر لها من التشكيلات البصرية التي نراها من أرضنا وتمتلئ أفئدتنا وعقولنا بزخمها. تقتطف المبدعة تلك المفردة، وتضيفها إلى عنصر الماء، أي تخلط الفضائي بأحد عناصر تكوين الإنسان والأشياء على الأرض ألا وهو الماء، لتجعلنا نتأهب لعالم جديد أو قلعة شعرية تُبنى، ملاطها المفردات وأعمدها الصورة. إذن، فالقارئ غادر ذاته، واستعد لنجوم مائية ستسبح به في فضاء خصوصية أوضحتها الشاعرة في القصيدة التي حملت نفس اسم العنوان، حيث تعيد نسج المفردة في ضوء أزمتهام مع العالم البشري المعاش، تقول:

يشي ديوان مجرة الماء (١)
للشاعرة نجمة إدريس منذ
القراءة الأولى بأن المتكئ
الجمالي هو العنصر المميز لهذه
التجربة، وهو يشكل ملامح
متكاملة، تدل على وعي تام
وتوظيف ناضج لكل الروافد
الجمالية التي تغذي النص
الشعري، بدءاً من العناوين
ومروراً بالمفردات التي تصطبغ
بدلالات تتجدد كلما تغيرت
بنيتها الصرفية أو موقعها
النحوي، أو بالصور التي تعبق
بخصوصية في التكوين.

(١) نجمة إدريس، مجرة الماء، شعر، دار
المدى، دمشق، ٢٠٠٠.

ساومتُ بائع السمك، على فقاعة هواءٍ
وغصت في مائه.

ما أشد الزرقة!

وما أبهج المجرات الكونية!

إن «بائع السمك» يحمل دلالة
التاجر، ولأنه لا يعرف إلا كل ما هو
مادي، فإن السمكة «الشاعرة» تخدعه
بفقاعة هواء وخواء، ثم تحلق في
الزرقة مجرتها السابحة ضمن
مجرات الكون، ونظرا لأنه لا يعرف
كنه هذا العالم الفضائي المائي، فقد:

«سقط بائع السمك ميتا

توهجت تيجان السحب بالزعانف
والأجنحة» (ص 64، 65)

فالسحب في سماء المجرة،
تجاوبت مع تلك السمكة التي تسبح
في مادتها الفضائية، فتتحلى بزعانف
وأجنحة... في حين أن
البائع/ التاجر/ الميت، قد تفتت قبل أن
يخرج من أرضه.

بنية الديوان:

يتوزع الديوان محوران: نافذة،
نافذة أخرى. ويثور السؤال: نافذة
في ماذا، ولماذا؟

وبالنظر ثانية إلى العنوان، الذي
شكل قلعة رؤيوية، تصبح النافذتان
مجرد ثقبين في جدران القلعة، ومن
ثم فإن شأن الثقبين أن يحققا إسالة
متتالية من المشاعر والجماليات،
ولكن ثمة فروقا واضحة بين كلتا
النافذتين، فالنافذة الأولى تمثل بدء
الولوج إلى ذات المبدعة الإنسانية،
عبر ثغور قصائدها المعنونة: بمثل:
(مساء، أصدقاء، عقارب، فكرة، طير،

أغنية صغيرة لوطني، قبل، حين
تجيء...) حيث تلتقط الشاعرة لحظات
وشخوص من حياتها، وتعيد
تشكيرها، فهي تقترب هنا من
الطريقة الكلاسيكية التي تجعل شيئا
أو مكانا أو شخصا انطلقا لتكوين
قصيدة، فتصبح هذه الانطلاقة هي
النزيف الذي يقطر في دواخلنا عاطفة
صادقة مستمدة من صدق البوح،
وهذا الصدق يتماس كثيرا مع ذواتنا،
فكأن تلك الوقفات هي وقفات لنا.
فالمساء يتتابع على كل منا، والمساء
يحمل الهدوء أو الكآبة، إنه شيء
مادي، ولكنه لدى الشاعرة:

«... له جناحه المثير - شاغلي -،

شبابكه البنفسجي،

ريشه، ذراعه الحنون، لينه،

عذوبة تضمه، تذييه..»

فقد صار المساء طائرا، يتدفق
حيوية، ثم يتأنسن ليطير في أعماقنا،
وينشر فيها حنانا.

«... المساء نعومة، ورعشة،

ودمعة مرققة

المسألوعة، عذوبة، وزنبقة..»

(ص 21)

المفردات تجمع في ثناياها
تناقضات الذات، والمساء له ذات
إنسانية، تنعم وتلتاع، وتدمع
وتعذب، وتتشكل كزنبقة، هل المساء
كائن هلامي؟ أم هو الذات الإنسانية
تتجرد في الظلام على حقيقتها؟

وفي قصيدة «حين تجيء»
بخطابها الموجه إلى أحمد السقاف
«الصديق والأب»، يكون مدخلا
لجدلية الاغتراب في «لندن»، حيث
يكون الصديق:

«كظل العصر، تمسح عن «لندن»،
أو شاب الوحشة،

وترد على كتفيها العاريتين، شال
الصوف الحاسر»

والمعزوفة لا تقف عند مجرد
الذكرى التي قد تتلاشى مع الوقت
وتصبح مجرد إحساسات، تخرج في
كلمات فضفاضة، بل هي تتعمق
بموقف وشيء ولحظة:

«كنت تلتقط من فنجان الحيرة،

أحساك الليل الأسن..» (ص 16)

فالفنجان بيده، والحيرة في قلبها،
والليل بحيرة آسنة، فهذا تعبير عن
توحد الأب مع الابنة، والشاعرة مع
الشاعرة.. والوقت ببطئه، والزمن
بسيروته على أعتاب الغربة لهما
نكهتهما الخاصة:

«... حين تجيء مع الصيف
المصلوب،

على ساعة «بيج بن» تبرز من كم
الصبر الممرور،

وجوه الآباء المنسيين، حفيف
عباءات الحذب..» (ص 17)

يتداخل الزمن مع الذكرى، ولكن
بتعبير متشبيء، فالوقت بيج بن،
وذكرى الوطن: وجوه الآباء، وحفيف
العباءات، وعلى أطراف اللوحة
مشاعر الصبر المر، والحذب.

إلا أن ذكرى الأصدقاء - بما تحمله
اللفظة من صدق - تتلون، بينما
تتشبيء الذات:

«أحفر.. أحفر..

خلف الزمن المتكسر

والأوجه ذات الأيام الخضراء

أفرد ريشي وأطير.. أفرد وهمي

وأطير» (ص 25، قصيدة أصدقاء)

فأيام الأصدقاء خضراء،
والأخضر معبق بنماء، واللون لا
يصف الصديق بقدر ما يصف الزمن
الجميل، وهو بعد نفسي من الدرجة
الأولى، فما يترسخ في أعماقنا نحو
الأصدقاء ما هو إلا عصارة مواقف
زمنية تتسحب إلى ذاكرتنا، والمبدعة
تضع الريش والوهم متعادلين
لشعور واحد وهو أن الزمن الأخضر
لم يعد له وجود إلا في ذاتها هي، فهو
حوار داخل النفس فقط.

وفي النافذة الأخرى يبدو الجدل
ذاتيا متعولما فضائيا مائيا، كتلة من
المتداخلات التي تحفل بها القصائد،
وتعبر عن تعقد إنسان العصر
وتشيئه.. تقول في قصيدة «من سفر
الحداثة»:

«أطلق النار، على القافية

وأغرس السكين، في لحم الوزن

أعد عصير الدم، لوليمة المساء

يرقص الخليل مع سوزان برنار،

على موسيقا البوب، ويعرج» (ص 47)

هل استحال الشعر، قديمه
وحديثه، قافيته ووزنه، قصائد
التفعيلة «الخليل بن أحمد»، وقصائد
النثر «سوزان برنار»، إلى فوضى
وسط النغمات المتولدة عن موسيقى
البوب؟

وتسجل ثورة ساخرة ضد دعاة
الهدم اللغوي والتشكيلي، فتجرب أن
تلكم اللغة، ولكنها تجد نفسها في
إسار الأشياء ثانية، فنحن نفكر
بلغتنا، ونرسم بالألوان التي
بحوزتنا، والخروج عن هاتين
الدائرتين، ما هو إلا محاولة للسفسطة
كما في مقطع محاولة (ص 49).

وتقول: «من يلكمه في بؤبؤه
الشاخص، وقامته، وقفاه» (ص ١١)
وتستمر تلك الحرب الضروس،
ويتحول الشعر إلى حصان جامح
يقف أمامها متحديا:

«من يوثق صهلتها، فرقعة البرق
الراعد في دمه،

حافره الملعون، أظافره المغروزة،
في صمام القلب؟» (ص ١٣)

فهي تواجه الحصان، ولكنها لا
تستطيع فكاكا، فأظافره منغرسه في
قلبها، إنها ليست جدلية، بل هي نزعة
قتالية، ينتصر القصيد فيها.

والذاكرة تتحول في قصيدة
«أصدقاء» إلى تربة، تمسك الشاعرة
بفأسها وتنقب فيها، هل تمارس جدلا
ذاتيا؟ أم أن التربة معادل موضوعي
لسوداوية الواقع؟ تقول:

«أحفر في قعر الساعات الغابرة المغبرة

أتعقب بالطين الوردي

أنبرعم في بستان أزرق

يعبرني كالماء المائج» (ص ٢٣)

تأخذ بنية الصورة منحى جديدا،
فهي لا تكنفي بمجرد استعارة التربة
للذاكرة، بل تلون التربة بألوانها
الخاصة، لتتخطى الصورة كبناء
معتاد إلى إيجاد عالم تشكيلي
متكامل، فالتربة هي موطن الأحداث
(القبور)، والطين الأسود يصبح
ورديا، والبستان الأخضر يصير
أزرق، وهي تشييء لتكون ترابا ليمر
عبرها ماء الجدول. أي يختلط
الإنسان بالتراب، والتراب منه يتعيش
الإنسان، وفيه يدفن، وبمرور آلاف
السنوات قد يتحول الجسد المدفون
إلى طين في قعر جدول ماء.

وفي ختام الأمر، فإن مجرة الماء،
تشدد تلك الذات المتوهجة، إلى داخل
القلعة، تقول في مقطع «انعقاد»: «...
أسوح، حيث لا زوايا، لا غيم.
يشبه الغيم، حيث لا ثمار غير
ثماري،

ولا مطر، غير عرقي...» (ص ٥٠)

إنها تتقوّل في ذاتها، التي هي
مجرتها المائية، فتنتج ثمارا ومطرا من
عرقها، إنها تسيح وتفضل التلاشي
وسط خضم العولة الفجة، وتفضل
الانسحاب إلى عالمها، فهو ليس
انسحابا هروبيا كما يظن البعض،
ولكنه تحاور إيجابي، متمثل في
تكوين رافد من المجرة ينافس روافد
الآخرين.

الصورة:

التصوير الفني في هذه التجربة
الشعرية لا يقف عند حدود بناء
الصورة المدهشة فقط، بل ينحو
منحى حدثيا حقيقيا يتمثل في إنشاء
عالم مواز لعالم النص، يكون رديفا
جدليا لها، وهنا تبدو المفارقة الجمالية
التي تتكئ عليها التجربة. ففي
قصيدة «غوايات البوح»، تتمحور
الرؤية حول علاقة الشعر مع
الشاعرة، النص مع مبدعته، ولأن
المبدعة تحاول كبح جماحه، ولأن
الشعر لا يكف عن هجماته، ليشدها
إلى عالم رومانسي منسي، فإنها لا
تجد سوى القتال، وبالتالي يتحول
الشعر إلى فارس هائج، تقول:

«من يلقم هذا الشعر الفاجر فاه

حجرا، حفنة رمل، مطواه؟»

وتفجره هي بماسيتها الفريدة، تقول:
«ماذا لو أنا نخلع نعلينا، في وادي
الفيروز؟»

ونخلع عنا عمرينا، نخرج من آثام
الأرض خفافاً»

فالدلالة افتراضية، في أول قصائد
الديوان (قصيدة ماذا لو...) ولأن
خلع النعلين كان خطاباً ربانياً إلى
موسى، قال تعالى: ﴿فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ،
إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى، وَأَنَا
اخْتَرْتُ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَى﴾ (سورة
طه الآيتان 12، 13) فخلع النعلين
تتضمن تهيؤ موسى وتطهيره لتلقي
الخطاب الرباني الذي تلقاه في
الأرواح. ونفس دلالة الطهر، ولكنها
تتحول في التوظيف الشعري لتحمل
معطى جديداً وهو الهروب إلى عالم
آخر، مع تطهير الذات أيضاً.

وتقول: «من يسكت هذا الراعف
كالثكلي،

المتشعث، كالشجر الزقوم،

الأسن، في الحلق كغسلين...»

فشجر الزقوم يحيلنا إلى الآية:

﴿إِنْ شَجَرَتِ الزَّقُومُ طَعَامَ الْأَثِيمِ﴾

(الدخان 43، 44)، ﴿لَأَكْلُونَ مِنْ شَجَرٍ

مِنْ زَقُومٍ﴾ (الواقعة 51)، كما أنها

﴿تُخْرِجُ مِنْ أَصْلِ الْجَحِيمِ، طَلْعَهَا

كَأَنَّهُ رُؤُوسَ الشَّيَاطِينِ﴾ فهي

شجرة ذات ثمر مر، طعام للوالجين

في الجحيم، فتتم استعارة المرارة في

السطر الشعري، وأيضاً استعارة

الشكل والهيئة بما عليهما من طبيعة

فانتازية هائلة الحجم، حيث تشبه

الشاعرة هيئة الراعف الصارخ،

الأشعث الشعر، مثل شجرة الزقوم،

بتشبيه مفصل، باستخدام كاف

وفي قصيدة «عقارب» وهي تقيم
عالمًا شيعيًا في موازاة الوقت
الهلامي، وعنوان النص يشي بذلك،
فالعقارب هي تلك الأشياء التي تتعلق
في معصمنا وتحسب انقضاء وقت
أعمارنا، ولأن دلالة العنوان تحتل أن
يكون الزمن مثل العقرب الذي
يتسحب ليغدر بنا، فإن بنية الصورة
تتماشى مع الدلالة الأخرى، ويصبح
الزمن المار ببطء له أشكال حيوانية،
تقول:

«لم يطرق باب الصمت، ويدلف

كالأرنب في كم قميصي،

أو يتسلق كالسنجاب

ذراعي الممدودين ورأسي» (ص 26)

ثم يصبح المرور الزمني المتباطئ

كالنتوءات الواخزة:

«حتى هذه اللحظة.. هذي الثانية

الناخزة النبضة لم يأت»

أو يكون تحول الأشياء من حالة

إلى حالة هو المعيار الزمني:

«لم ينقط سكرة واحدة، في كوب

الشاي البارد،

أو يرشف حسوة ماء، من كأسٍ»

فالشاي بارد، كناية عن مرور

السويغات، وكأس الماء لم تنقص،

فالأشياء ثابتة والزمن مار وممرور.

التناص:

وقد تحدد في هذه التجربة مع
بعض المفردات القرآنية، بما يمكن أن
نسماه «التوشيح»، فاللفظة القرآنية
حاضرة، بالدلالة اللغوية الأولى
والقرآنية مع صبغة دلالية جديدة،
حيث يزدان بها السطر الشعري،

التشبيه.

ويمتد التناص أكثر، في قولها، في قصيدة «رعدة»:

«يا قعر الجب، هل هذا وهم؟ أضغاث رؤى؟

فقعر الجب مأخوذ من الآية الكريمة: ﴿... وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غِيَابِ الْجَبِّ﴾ (يوسف 15) فالمناداة في القصيدة على قعر الجب، بما يحمله في أعماقنا من دلالة إلقاء الطفولة المستكينة، حيث الظلام الحالك، وهو هنا يشي بدلالة التيه المتولدة أيضا عن حلكة المكان، ولفظة «أضغاث» تحيلنا إلى الآية الكريمة: ﴿قَالُوا أَضْغَاثِ أَحْلَامٍ، وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلَامِ بِعَالَمِينَ﴾ (يوسف 44) حيث هرطقات الرؤى في عالم تشابكت وتعمدت فيه الرؤى، فتداخلت الحقيقة مع الزيف، إن اللفظة القرآنية هنا تحضر على مستوى الدلالة اللغوية الأولى، والدلالة الثانية التي استقتتها من سياق الآيات الكريمة، مع التفجير الذي تحدثه في بنية السطر الشعري. وفي نفس القصيدة، تصرخ:

«دثرني، يا كسرة حبي، من رعدة هذا الليل الموحد.

دثرني، يا حفنة ملحي، من رجفة روعي.

زملني يا آخر شقة تمر، في صحن عشائي، من غربة هذا الموت» (ص 43) فالعلان (دثرني، زملني) يحيلنا إلى سعي الرسول - صلى الله عليه وسلم - إلى زوجته خديجة رضي الله عنها، هاتفا: «دثروني، دثروني»، ثم يقول ثانيا «زملوني، زملوني» في أعقاب نزول الوحي عليه في المرة الأولى، ثم تنزل سورتا «المدثر، المزل» حاملتين في مطلعهما نفس الفعلين، اللذين تستعيرهما الشاعرة، لنفس شعور الرعدة والخوف من ليل كئيب موحش، رامز لغربة لا نهائية، وهذا الشعور حمله عنوان القصيدة «رعدة»، وتناغم مع مفردات: «رعدة، رجفة، غربة» في ثنايا الأسطر الشعرية، فيتسق بذلك الجو التراثي المستعار منه، مع الحقل الشعري والنفسي المستعار له، في تناغم بديع.

ختاما، أردد مع الشاعرة، حلمها بالسмок، المتناص قرآنيا أيضا: «تهز نخلتي، فأساقط رطبا، تلقطني، فأعود نخلة.. أُنَسَامِقُ» (ص 68)

ثريا البقصي

والرسم بالكلمات

بقلم: ظبية خميس

إن تجوال الفنانة الكويتية ثريا البقصي تعدى البلاد إلى الفنون المختلفة: الفن التشكيلي، المقالة، القصة القصيرة، الرواية، وأخيراً فن الشعر.

صدر لثريا البقصي: العرق الأسوق (مجموعة قصصية)، المرسوم الحر ورحلة 25 عاماً (نقد فني)، السدرة (مجموعة قصصية)، وكذلك شموع السراييب، ورحيل النوافذ، ومذكرات فطومة الكويتية الصغيرة (قصة للأطفال). ومع نهاية عام 1999 أصدرت ثريا البقصي مجموعتها الشعرية الأولى (في كفي عصفورة زرقاء).

لعدد من مثقفي العالم العربي والخليجي، بل إن الكويت في يوم ما كانت نموذجاً يحلم به بقية مثقفي الخليج للحرية والوعي والثقافة والديمقراطية نظراً لتعدد إصداراتها ومنابرها الثقافية والسياسية..

في مثل هذا الجو المفعم بالسوداوية يأتي كتاب (في كفي عصفورة زرقاء) لفنانة تميزت روحها بالحرية والانطلاق والانفتاح الإيجابي على الآخر على تعدد حضاراته وثقافته.

ثريا البقصي فنانة كويتية ذات

يصدر العمل الشعري لثريا البقصي في الكويت عن دار نشر الشاعرة سعاد الصباح في توقيت تغلب عليه ظلال الردة السلفية والتي أخذت تلقي بأغلالها على عدد من المثقفين الكويتيين والمبدعين كان آخرهما كل من القاصة ليلى العثمان والشاعرة عالية شعيب.

كما بعدت مسافة الحرية وانعكاسها على صورة الكويت والتي كانت فيما مضى خلال عقدي السبعينات والثمانينات واحة فكرية خصبة وموعداً مع الحرية بالنسبة

وقصائد تبدأ بالاعتراف وتلخص
حالتها في (المصيدة) التي تقول
فيها:

**كلماتي مصيدة
ابتسامتي مصيدة
أنوثتي المنحرفة
شباكها المثقوبة
أضاعت حلم
المصيدة**

غير أن الأنوثة المنحرفة نفسها
كانت محركا للخروج من تلك
المصيدة المداهنة لواقع لا يشبه
صوت المرأة. قصائد هذا الجزء هي
قصائد خروج الجلد من الجلد، تلك
المرحلة التي تنظر بها المرأة إلى
الخلف لتكشف بشجاعة أكبر عن
من كانت، ومن هي التي تسكنها في
لحظة البوح.

في قصيدة (ولادة) تلخص ثريا
البقضي تجربة حياتها، وحياة
العديد من المبدعات حين تقول:

**لم أولد في لحظة
لم أسرق الزمن وأبعثر
الدقائق
جئت للعالم في مظاهرة
صامتة**

**تعلمت الصراخ
تحت الجلد
والبكاء في جوف مغطس
مملوء بالحبر**

هذه الرحلة الطويلة والمتعثرة
لنساء يمارسن الكتابة والفن،
ترجمهن مفاهيم مازالت متخلفة
ومقننة لإمكانيات البوح والصدق
ومجتمعات مازالت تفضل الملتبس

مذاق آخر، فهي أقرب للنموذج
العربي والعالمي الحر وأقل خضوعا
لسمات المحلية المغلقة أو المتعالية
على الآخر، وقد بُنيت تجربتها
الحياتية والثقافية على تعدد
التجارب التي عاشتها سواء في
مصر، روسيا، إفريقية، وكذلك
تجوالها الفني والحياتي الذي أخذها
إلى عواصم ومدن القارات المختلفة..
إنها كائن فني يبحث ولا يصل لأن
البحث في حد ذاته هو طريق الفنان
وليس نقطة الوصول، بالتحديد.

تروي ثريا حكاية نصوصها،
كيف كتبتها، أين، ولماذا. منذ البدء
تعترف بأن الكتابة هي استكمال لما
لم تنطق به ريشة رسمها، وأنها
تكتب للمرأة التي هي هاجسها
الأكبر، وأنها حريصة على أن لا
تشبه الآخرين، وأن تعبر بصدق،
وأن لا يجرفها زخرف الكلام إلى
متاهاته. وقد كتبت معظم النصوص
على مقاعد الطائرات والمطارات وفي
غرف الفنادق منذ التسعينات ومع
ازدياد نشاطها الفني والمعارض
التي تنقلت بينها في عواصم ومدن
العالم.

تقسم ثريا مجموعتها المصحوبة
برسومها إلى أربعة أجزاء بعناوين
مختلفة. الجزء الأول يحمل عنوان
(جئت للعالم في مظاهرة صامتة)
ينبض بأنوثته المحتفى بها والمجهد
والراصدة لاعتراقاتها، عذاباتها
ولحظاتها الخاصة.

من الأنوثة تنطلق بدءا بذلك
الصمت الذي أعلنته في العنوان،

في بحر الدوامات السبعة
أقرئي بحزن أشعار فهد
العسكر

وأنشودة حب

التهمتها محرقة أبي لهب

بحق لمن يعدون له المذبح أن
يشهر غضبه كسلاح أخير في وجه
القتلة، أيا كانوا وبأي قناع كانوا
يتحركون. وفي هذا الجزء تشهر
ثريا غضبها تجاه ثقافة خليجية
مغلقة، وزيف تسن سكاكينه على
حافة أعناق النساء والمبدعين.
تتحدث عن «دشاديش» مبتورة وعن
طيران جنية الكتب في أزقة الورق.
تتحدث عن (طوفان الحبر) وقوائم
الطباعة السوداء: لا ينشر، يشطب،
يحذف، وعن تلوث سماء الكلمة.

يحمل الجزء الأخير من المجموعة
عنوان (حين تجوع العصافير) من
الصمت، العجز، الذبح، إلى الجوع.
تبدأ بقصيدة (هضبة الحلم) تلك
التي نرتقي إليها هرباً من بشاعة
الواقع ومحدوديته في معظم
الأحيان. وتنتهيها بقصيدة من
(أجندة العالم) مستحضرة تقاطع
تجارب حياتها مع العالم من
الستينيات حيث براءة المشهد،
السبعينات حين أطلق العالم قطرة
الجنس من قفصها الوهمي،
الثمانينات حين انتحرت الأنوثة من
شرفة التحرر، والتسعينات حين
صرخ العالم لاعتقال الأنوثة
وحبسها في مكاحل الشرق ومن
نوافذ الخمار الأسود تحولت عيون
المها لبرج مراقبة متنقل.

الزائف على لحظة المواجهة
والتحولات المصيرية في حياة هذا
العالم الذي نعيش فيه.

تتنوع قصائد هذا الجزء بين
الذات، الحب، أوجاع الأحلام
والكوابيس غير أن ما يلخص روح
هذه القصائد هو مواجهة ثريا
لأنوثتها، أوجاعها، مشاعرها تجاه
التقدم في العمر وربما الوحدة.

ومن المظاهرات الصامتة إلى
«امرأة عاجزة بجناح كبير» تنتقل
ثريا في نصوصها خارجة من
تحدي الصمت إلى التحليق رغم
العجز.

تمزج بين جغرافية الذات،
وجغرافية الطبيعة تكتب عن حقائب
السفر، وهجرة شهرزاد، وخيال
عصفورة، أفروديت، وبلقيس. لها
في كل مدينة، أو حضارة نساء من
الرموز التاريخية يختصرن الأمكنة
ويدلفن إلى عالمها لتترجم كل منهن
صوت الشاعرة وترحال ذاتها.

يحمل الجزء الثالث عنوان (قلب
ممدد على مصطبة مذب)

من الصمت، والعجز، إلى
الانتظار على حافة سكين المذبح.
تبدأ اللعبة بقصيدة (أقنعة) التي
تكشف فيها عن وجوه عديدة وفي
استمرارية خلع الأقنعة هذه لا
تتردد الشاعرة عن خلع القناع عن
مدينتها في قصيدتها (أبوله)

حيث تقول:

مدينتي (الشيزفرونية)
اخلعي مسوح الرهبان
استحمي عشرات المرات

وجاءت خصوصية الصوت الشعري لثريا البقصي من تأثيرات مختلفة للميراث الحديث لثريا البقصي وبخاصة من قصيدة النثر. ورغم أن العمل يعتبر إضافة للحركة الشعرية الكويتية إلا أن هذا العمل الأول مازال في بكارته بحاجة إلى المزيد من المراس الأدبي وتجاوز المنجز المطروح على الساحة الشعرية العربية والقصيدة النسائية الحديثة بشكل خاص. يبقى أن السؤال الذي يواجه ثريا بعد هذه التجربة كيفية إمكان تطوير هذا الصوت الشعري وممازجته بالتجربة الفنية التشكيلية الطويلة التي عاشتها، وكذلك توظيف خبرات التلاقي الثقافي مع الحضارات والثقافات الأخرى التي عبرت من خلالها. يبقى الأمل في أن لا تكون هذه تجربة وحيدة في تجريب الفنانة الفني وأن تمنح للصوت الشعري بداخلها مصداقية السعي المستمر نحو التألق الخاص ذلك الذي عرفناه فيها كفنانة تشكيلية.

في مجموعة (في كفي عصفورة زرقاء) إضافة إلى التجربة الشعرية الحداثية في الكويت وخصوصا في المشهد الخاص بقصيدة النثر. في عالمها المضموني اعتراض متكرر على وضعية المرأة وخصوصا في الخليج. لقد كتبت ثريا قصائدها خلال حقبة التسعينات وصدرتها بمقولة أن هذه قصائد تجوال غير أن واقع الأمر أنها قصائد أحوال وخصوصا فيما يتعلق بأحوال الأنثى. وبالرغم من تعدد المدن التي ذيلت بها القصائد غير أنها لم تكن حاضرة فهي كانت أماكن للكتابة ولم تكن أماكن تكتب عنها الفنانة. الطبيعة تكاد تكون غائبة. وكذلك الأساطير غير المعتادة فالشاعرة تنطلق من موروث قد تم توظيفه كثيرا في القصيدة المعاصرة خصوصا حول الرموز الأسطورية النسائية مثل بلقيس، إيزيس، أفروديت وغيرهن. اتسمت قصائد المجموعة بالبساطة، المباشرة، والتكثيف

فَتْنَةُ الشَّرِّ

قراءة مفهومية في رواية (سمر الليالي) لـ «نبيل سليمان»
إبراهيم محمود - باحث من سوريا

المفصل الأول:

بين روايته (السجن)، وهذه التي ندرسها مسافة ثلاثين عاما تقريبا - وإذا كانت الأولى ذكرية بامتياز، فإن هذه أنثوية في مكوناتها الكبرى بامتياز أما على الصعيد الدلالي، فإن (السجن) إذا كانت تتمحور حول المبادئ والخلاف في المعتقد، تبقى (سمر الليالي) سجنا يغطي المجتمع بأكمله، إنها تتمحور حول معنى أن يكون الإنسان موجودا، أن يثقل بالأمان، ويذخر بالقيم، وهو يستهلكها.

لكن الفتنة العظمى تكمن في الغائية المبتوثة في كل منهما - ف (السجن) تراهن على الرجولي، وتنشد الذكري، ثمة ارتحال نحو رجولة مؤلمة ضد رجولة مخصية فخورة سائدة، وهنا تكاد الرجولة تفقد مبرر وجودها، إنها توشك على الانقراض، ثمة رثاء مرعب لحقيقتها وتزييف لمضمونها. والأنثى الضليعة في صياغة السرد، في تكوين الما حدث، هي التي تعبر عن ذلك، وليس توظيف الأنثى، وتحويلها إلى قناة لتمرير عنف لتشبيت كل ما يمكن التشبث به إنسانيا، سوى التعبير الأمثل عن

من فتنة الميتافيزيقي، حيث المرأة بروميثيوسية المنزع، وهي تؤرخ لبداية تشدد على الإنساني، ويجير دورها لصالح الذكوري، ليمسي التاريخ مدونا من خلالها مدينا لها، إلى فتنة الطبيعي، حيث المرأة ترسم خطا معاكسا وبروميثيوسية مضادة، لتنزع القناع عن المزيف، وتؤم الكلام الذي احتكر باسمها طويلا طويلا، ولتحرر الفتنة من علاقتها الأنثوية، كاشفة عن خدعة الذكري.

«نبيل سليمان» الروائي والناقد السوري يحيل روايته الجديدة (سمر الليالي) (1) إلى المكشوف عنه، يمارس لعبة الأسماء، ويتوحد مع شخصياته الطريفة والمأساوية، ولكنه في هذه المرة يقدم روايته اعتمادا على الأنثوي، فالأحداث، أو المسكوت عنه يسمى بحقيقة مغيبه ومهمشه، وشهرزاده توصل الليل بالنهار، وتصرح بحقيقة اللعبة الشهريارية. إنها تجعل (وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح) في سياق مخالف، هو: (وأدرك شهرزاد الصباح فأفصحت عن اللامباح) ولتمسي حكايتها الليلية، رواية هي فتنة العالم، وهتك لسره الموجه..

تري هل يمكن قراءة رواية «سليمان» الجديدة مفصليا من خلال مفهوم (فتنة الشر) وحركية الفتنة هذه؟

طوفان وشيك الوقوع، الأنثى هنا تحاكم الذكر بكل دلالاته.. وهي أنثى تاريخية (زمانية) إن جسدها هو علامة توقيعها في طرس هو الواقع المنخور بالذكورة...

فتنة الشر تتجدد في الأجساد الأنثوية لتسلط الضوء على مهزلة الرجولة المشرحة..

والعنوان الذي يشكل ختما مشعا يشي بالسر المعتقل، يقول ما يليه، ويفيض بمغيبه..

في (سمر الليالي) ثمة مضاعفة دلالية، وفي الآن عينه إحياء إلى الكارثي المعاش الذي يجسده، ف (سمر) وحدها بليغة: ليلية تنذر بوجود سر خطر، و (الليالي) تبقى السر في حيز الخطر المحقق بنا!

(السمر مثيل للحلم وبديل له: في كلتا الحالتين يتعطل التنبيه والفحص والتدقيق)(2).

لكن في رواية «سليمان» يصبح الليل حديث النهار وثمره غرابة تنفتح على الممنوع ذكره، ويحدث واقعا. وليس تتالي الأسحار سوى تعاقب الأحداث وكشفها، و«شهريار» المعاصر السياسي هو بؤرة التوتر...

المفصل الثاني؛

هل جاءت أسماء شخصيات «سليمان» عفو خاطر؟ لا أعتقد ذلك! ثمة حمولة دلالية ولعبة المتناقضات تتقاسم أدوارها، فالاسم وسم. بلاغة جسدية، وإشهار بالكامن، وإحياء إلى المفارقة.. ريا: مدرسة التاريخ. وتأتي ليلاتها بداية، ترتعن إلى (1967) ولادة، إنها كوميديا مؤلة، وهي المعنية

بالتاريخ وتتعرض للتعذيب، والملاحقة والإهانة وفضاعة المعاش.. إنها «شهرزاد» المعاصرة تسرد روايتها للقارئ عن شهريارها النموذجي: الجاني هنا وهناك بدءا من الشاب الأجلح (الأمني) وانتهاء بالعقيد «زاهر» ومفارقة الاسم والمسمى.. تداخل «ريا» مع الرواية هو بمثابة فانتازيا ثقيلة، ولكنها حقيقة واقعة برعب اليومي، حيث يهدر المعنى الإنساني.

شهد: فتاة أخرى، ولها ليايلها لاحقا، من جماعة حقوق الإنسان، تتعرض للتعذيب والإهانة. يتحول اسمها إلى مجال رهاني استهلاكي، ولتبيد كل قيمة تخصها، وأمل تنشده...

لببية: ذات توجه إسلامي تتعرض للتعذيب ببشاعة.. يفقد اسمها كل رصانته وعصاميته. لويزا: متحررة، متنورة، عانت من الإهانة والتعذيب كثيرا..

مدام زكية: مديرة مدرسة ريا، مخبرة نشطة مطيعة. للاسم هنا نكهته اللاذعة وسخريته.. سيدة فردوس: قوادة مشهورة، ذات نفوذ كبير، في اسمها مفارقة لافتة...

العقيد زاهر: محقق أممي يبحث عن أمجاد شخصية، شهواني، وهكذا هو ابنه «براء» في مطاردة النساء، وتحدي القانون وإيذاء الآخرين مستغلا مركز أبيه. واسمهما لا يخفيان مرارة المعنى ودلالاتهما..

الرائد فادي: غريم «زاهر» عدواني، محقق أممي، شره في النيل من الآخرين. نصور أفندي: متنفذ، مهرب له علاقات مع أولى الأمر..

للرواية، ودقة في الانتقال من موقع لآخر، حيث السينمائية بكل مشهديتها وبلاغة الصورة فيها تسم حركية (سمر الليالي).

فإذا كان لكل شخصية حيزها الدلالي وموقعها التأويلي، فإن مجموع الشخصيات يشكل عالم رواية صاحبها.

إنها شخصيات تتبدى طليقة في حركتها رغم تكوينها الفني، شخصيات تجسد أدوارا مركبة، فهي في الوقت الذي تنقل إلينا رؤى متناثرة تشير إلى واقع مرسوم، إلا أنها تتجاوزه، حيث التأويل يلعب دوره هنا.

يلاحظ القارئ في القراءة الأولى أن ثمة قدرية تحرك هاتيك الشخصيات دون استثناء، إنها مفاصل ساخنة ملتعبة تضغط عليها، تسوقها نحو أقدارها العنيفة، ولكنها ليست ميكانيكية.. فكل شخصية حتى العائلة الواحدة تتميز بوحدة مفهومية تخص دورها. حيث تمارس حفرا وتنقيباً في الواقع الموه، وفق هذا التصور يمكن تعقب البعد الإشاري لـ «ريا» أو «شهد» أو «زاهر» أو «وداد»... الخ، وهي في تواصلها في الحيز الزمكاني تتداخل، فتفتننا بالمأثور البلاغي للأحداث التي تتم بها أو عبرها..

إنها (سمر الليالي) رواية الأزومات الكبرى، وهي تلبيق بعصرها، وتناسب المفكر فيه بعمق روائياً... فـ «ريا» التي - جهرت بالعجب من أن يقابل مركز للأمن ثانوية للبنين أو للبنات - ص 15). و(مديرة الثانوية مدام قطعت على ريا الدرس، لتثبت للشباب الأجلح

بالطبع لا يمكن ذكر أسماء الشخصيات جميعها.. فهناك الرائد «وداد» والنقيب «عاتكة» بكل عنفها المغير لاسميها الجسدي، و«عمر» الاسلاماني، و«بتول» التي لم تعد بتولا، وتأجر العقارات «أبو معروف»، و«نضال» ابن عم «ريا» الأُمّني لاحقاً، و«هناء زكزك» التي استغلت على أكثر من صعيد، و«زهوان» المدير المرتشي، و«عبد الحكيم وردة» من جماعة حقوق الإنسان، و«راجي زكزك» صاحب المكتب، المدرك لفجائية ما يجري.. الخ.

إنها شخصيات تتحرك بسرعة على أرضية الأحداث المتداخلة، وفي سياق ملحمي كربلائي، حيث الواقع بكل مغيباته، وفي العقد الأخير من هذا القرن يشكل لوحة رثائية لإنسانية مهزومة في العمق، أو موجهة في هذا المنحى، وفي مدينة بحرية، ولكنها تتداخل مع مدن أخرى في شراكة هدر الحرية.

«سليمان» أراد أن يكسب في روايته كل ما يخص إبداعه الأدبي والفني، رؤيته المعتقدية.

وبشكل جديد، حيث المرأة بكل صخبها والعنف الممارس فيها ومقاومتها، هي التي ترسم طريقاً للأمل، في الوقت الذي تشير فيه إلى الخراب القيمي، وخرافة الشعارات المطروحة في مدينة نمذجة وبائية بذكوريتها.

المفصل الثالث:

ثمة اقتصاد مدروس في رسم المشاهد التي تفصح عن البنية الفعلية

واستحضار وقائع تاريخية عن بشر بن مروان وابن عطاش الثائر والمعتقد وكيفية تصفية الخصوم ... الخ) يفصح عن وحدة تاريخ، وعن تجلي الطغيان، والحرية المطاردة عربيا قبل كل شيء!

ثمة تركيز على اقتصاد المشاهد، وتنويعها، ولقد أراد الروائي من روايته أن تكون رواية مثقف، ورواية قارئ، ورواية مستقبل، حيث أسكنها بكل ما من شأنه جعلها شاهدة ومكان رواية الحرية بالمطلق!

المفصل الرابع:

أن تكتب هو أن تعلن انتصارك على خصم ما، قد يوجد ولا يسمى وقد ينتظر فيحذر منه، وقد لا يتعين فيفصح عنه تعبيراً عن أن العالم المعاش يتطلب حذراً في كل تصرف فعلي أو قولياً نقوم به.

«سليمان» ربما جمع بين هذه الرؤى جميعها - فالقسوة الكافية والمحركة للرواية لا تنفصل عن محذورها.

إن التركيز في أكثر من مشهد على ما هو جسدي عار، حيث تعذب النساء (ريا، شهد، لويذا...) وفي الأماكن الحساسة لم يأت اعتباراً، ثمة تصعيد بالحدث، إن انتهاك الجسد النسائي يفصح عن أكثر من تلويح بتشوه العالم، بعنف متعدد الأبعاد يحرق بالمجمع في كليته.. وليس ذكر مجموعة كتب تتحدث عن الرعب في التعذيب، كما في (مذكراتي في سجن النساء)، و(الشرنقة)، و(السجن مجتمع بري)، ثم

(الأمني) أو لسواه أنها مخبرة نشطة وطبعة - ص 21)، وقول «شهد» (ليتنا كنا حيوانات في زريبة من زرائب بريجيت باردو ص 59)، و(متى تنتهي من المحاكم الاستثنائية - ص 85)، وتكرار جملة (شجرة الكينا الوحيدة التي نجت من مذبحه تجميل الشارع - ص 153)، و(اتحدث الرواية والراوي ... ص 225).. الخ، ليست مجرد صياغات قولية، وليست مقطوعة من سياقها العام، فأمثالها كثيرة، إنها تجسد بلاغات بالمعنيين: الإشاري والمجازي عن بؤس ال (ما يحدث)، فثمة شريعصف بالكائن، وقيم تهدر!

فبقدر ما ينفصل الروائي عن روايته في أحداثها، متخلياً عن غواية الأنا واستبداديتها ومعتقداتها الثقافي، بقدر ما يتلاحم مع الأحداث، ويتجاوزها، فالرواية هي سيرورة عمل، وصيرورة رؤى ومتخيلات تحمل رموزاً، وتقدم وقائع تغري بالانشغال بمتضمناتها الأدبية، وبشاعرية المتواري رمزيا فيها.

وبالوسع القول: إن قراءة الرواية، وهي في تسارع أحداثها، في كابوسية وقائعها تحيلنا إلى واقع ليس افتراضياً، بل يوشك على التداعي، ويعيش انهيارات عدة. إنها تنذرنا بالمرعب حتى لو جهلنا حقيقة ما نعيش، إذ يستحيل وجود رواية متخيلة محض، ثمة رهان على واقع خلل الواقع المروي عنه، ولعل تلمس معاناة أو مكابدة كل شخصية، ووجود التناقضات بين الجو الحكائي والروي الأدبي (كما في بنية (كان يا ما كان بين ريا وشهد)

تفيض بكل ما يهدد الوجود والمنشود. إن جل الشخصيات تنتهي فيها، فهي القوادة المشهورة، وهي القادرة على السكن في كل مكان، وهي المتنفذة حتى في غرفتها في السجن، وهي التي تخلط القيم وتوجهها، كما تريد، حتى في حقل الديني.... وإذا كانت الرواية تركت الشخصيات في حيز القلق المتعدد الأبعاد، رغم وجود أمل إنساني يشفع له ويعتد به في النهاية.. إلا أن ما قالته الرواية يتجاوز حدودها، ويغزو السياق النصي مغمورا بفيض متنام من التأويلات والأسئلة، عن خرافة وجود الإنسان، وهي التي تقدمه في حل من إنسانيته المزعومة... فالسياسي كمنظور يتوحد مع الثقافي لصالح الأدبي، وبئس كل تحديد للرواية بأنها رواية ما يجري، فهذا يجردها من غناها الفني، ومن رهانها على الأدبي، ورغم ذلك فإن الرعب الذي يشغلها، ويستنزف الشخصيات المأساوية، من الصعب له أن يترك القارئ بعيدا عن زمكانيتها، وعن الحيز المعنوي فيها... لكن الإنساني هو الذي يعيش صحوحة الحرية التي تمنع وضع الرواية في المؤطر، وفي الخطابية، التي لا علاقة لها بالأدبي العظيم..

فرواية (سمر الليالي) هي رواية الأدب العظيم بامتياز.

إشارات:

1. سليمان نبيل: سمر الليالي - دار الحوار - اللاذقية - سوريا - ط 1 - 2000
2. كليلطو، عبد الفتاح: الغائب دراسة في مقامة للحريري - دار تو يقال - ط 1 - 1987 - ص 11

مجموعة روايات، كما في (شرق المتوسط)، و(القلعة الخامسة)، و(الآن هنا)... الخ إلا من باب التأكيد على المهتد لوجود الإنسان بعيدا عن التقريرية، فالسرد محدود، إنه يذوب في الحدث الذي تجسده حركة الشخصيات، وهو يتعمق ويتوسع ويحيل شخصياته إلى شخصيات مأس كبرى، وكل ما حولها يتداخل معها: السماء والبحر والطبيعة والمدينة والتاريخ مسفوحا...

ثمة مفارقات لا تثير الضحك بقدر ما تشي بالرعب والفساد الاجتماعيين، كما في حديثه عن السيدة فردوس التي تستقطب أكثر من رمز وتكتسب أكثر من دلالة في الرواية، بل يمكن القول: إن حضورها المحدود (مقارنة مع: ريا وشهد مثلا)، يكاد يحدد جغرافية الرواية بالقيم المهذورة، والعالم المتداعي.. (فتقدم الست فردوس مدرعة باثنين من حراسها الأشراء، وتعلن أنها قررت خوض المعركة الانتخابية الوشيكة، ورصدت نصف مليون دولار للولائم الشعبية والصحافة والاستعراضات والزكاة، وتغمر العقيدة زاهر بفجور، فيدرك رصدت ربع مليون دولار - على الأقل - له ولن حوله، ولن فوقه ولن تحته، لقاء أن يضمنوا لها نزاهة الانتخابات والوصول إلى مجلس الأمة - ص 25.

هذا المقطع الذي قد يبدو تقريريا يتجذر في حيز الأدبي، ويمنح حركية الرواية مسحة من القدريّة الفاضحة التي تستهين بكل شيء، وتحول العالم إلى عبثية قاتلة ورسالة جوفاء...

«فردوس» اسما ومعنى ورمزا

لحظة الفراشات

قراءة في رواية محمد أبو معتوق الجديدة^(١)

• بقلم: خالد سعيد

مقولة روائية، لأنه غير مشغول بهذا أساساً، فالأحداث والرؤى الداخلية للشخصية الروائية تتدفق وتتساقط بعفوية شديدة، تجعلك متوحداً معها، تشاركها رغباتها الرقيقة والمتوحشة، قلقها وإرهاصاتنا وتحولاتها، حتى إذا ما قررت أن تغتسل من غبارها تحت مطر أحلامها، فستجد نفسك مبتلاً معها.

لم يشأ «أبو معتوق» أن يسمي بطلته روايته، فهي الممرضة بالرواية ذاتها، وقد تكون أية ممرضة أو امرأة أخرى، في الواقع الحقيقي أو المتخيل، وحدها تعرف نفسها، عندما تتلمس في مساءاتها الباردة حواف عكايزها.

الممرضة في الرواية، فتاة متعلمة، فتك بها قدرها، شل ساقها، وجعلها تستند في مشيتها إلى عكازين «لا شيء يشبهني.. فتاة مثلي، كأنما هي من منجزات حرب طاحنة، وقد مرت

وهي تسير باتجاه غرفة الطبيب، بدت الممرضة الشابة في مشيتها تستند إلى عكازين.. عكازين تعزف بهما من حولها سمفونية من الضجيج.

- تفضل الطبيب بانتظارك.

نظر إليها «محمد أبو معتوق» نظرة عميقة، ثم نظر إلى الله، ثم شكرها، ولحظة غادرها، أدرك أنه يغادر بطلته روايته الجديدة «لحظة الفراشات».

في «لحظة الفراشات» كما في بقية رواياته، الأبطال، بشر من لحم ودم، يتحركون حولنا، نعرفهم، ولكن دون أن ننتبه إلى آلامهم وأحلامهم، لأنهم غالباً ما يكونون بسطاء وهامشين، يرضحون تحت وطأة عجزهم وطموحاتهم، يلتقط «أبو معتوق» إشارات فجيعتهم، ويحاول أن يسمو بها بفنه إلى مستواها الإنساني.

في «لحظة الفراشات» لن يمنحك «أبو معتوق» فرصة الإمساك بفكرة أو

بمجزرة على نصفها الأول فأصبح متهدلاً ويرف مثل علم دولة غافلة» - ص 57.

عجزها الجسدي، أفقدها قدرتها ومبادرتها وانفعالاتها، وحطم رغباتها، حتى إذا ما أمسكت بيدها أحسست ببرودة جسدها وأطرافها «إنني بوضعي الراهن، وفي نهوضي وصعودي، أحس أنني أشبه قارة ثقيلة تخرج من قلب المحيط، وليس من شيء يحيط بي سوى الوحدة والماء» - ص 11 - «لم أكن أرفض شيئاً لأحول بيني وبينه، ولم أكن أفصح عن رغبتني بشيء لأحاول امتلاكه الأشياء تختارني والأشياء تتركني وتغادرنني، دون أن أتلوى من الانفعال» - ص 139.

يلتقط «أبومعتوق» بحسه الإنساني إشاراتهما، ويجد نفسه معنيا بقيامتهما، وبدل أن يشرح لها درسها الأول، سوف يمسك بيدها ويقذف بها مباشرة إلى قلب العالم، فهي لن تقوم من هذا المستنقع الكبير، إلا إذا تصارعت مع أمواجه، صراع وجودها، فإما أن تتفتت أحلامها وتتكسر تحت أمواجه، أو أن تصل الشاطئ بفعل قوة غريزة البقاء لديها متطهرة من فواجعها، وقلب العالم في الرواية هو عيادة الطبيب الذي قادتها ابنة جيرانها للعمل عنده «وأنا خلفها يجاورني عكازي، ومشاعر متباينة من الرهبة والرغبة في الدخول إلى قلب العالم، العالم الذي بات من شدة غموضه وعكازيه، يشبه عيادة تغص بالغرائب والمفاجآت» - ص 12.

سوف تطل من نافذة العيادة على العالم الكبير، ولن يمر وقت طويل

حتى تكتشف أن العالم مملوء بالعكازين «يبدو أن الدموع أشياء لا تخص العكازين وحدها» - ص 59.

كما ستكشف لها الأشياء والأحداث ألواناً أخرى للعجز في الحياة، غير لون عجزها «عندما يتقدم المريض أحس بلون ألمه وطبيعة عكازيه التي لا يمكن رؤيتها».

طبيعة العكازين جعلتها تميل إلى كل الاتجاهات، لذلك سنجدها تميل إلى طبيب العيادة، أقرب حافة إليها، فهي مسكونة بهاجس التعثر والسقوط، سوف تستغرق في تأمل طقوسه وإشاراته، ضخامة شاربيه وعمق صوته، وستنشغل كثيراً في فك رموز عوالمه، عوالم الرجل الذي تمتلك أنثى مثلها في قراءاتها الأولى، حوله الكثير من الأسئلة، وستعرف بعد حين أنه يشبهها «إن وضع الطبيب يشبه وضعي، فها هو يحاول مثلي الاستناد إلى عكازين زوجته والدكتورة (س)» - ص 105، وعندما تحاول أن تستند إلى صديقها أو هام في الطريق، ستلحظ دمة طفرت على خدها لا تتناسب مع ساقها القويتين «ثم تابعت وإياها المسير، وأنا أحس بعكازيها أكثر مما أحس بعكازي»... ما هذا العالم المكشوف والعاري من أية مساند، عالم لا تقوى على طرقاته السيقان القوية، فكيف للسيقان الضعيفة والمشلولة أن تصل، عالم يشبه فم وحش أسطوري كبير، ينتظر بلهفة سقوط الأجساد الضعيفة ليطبق عليها، عالم يحتفي بفعل السقوط، يقيم له كرنفالات، وينتشي بلحظات الارتطام العظيمة. يعرف «أبومعتوق» أن هذه الأنثى

بساقيها الخاملتين والساكنتين من كهربائيتهما، لن تقوى على النهوض إلا بفعل الانصعاق الذي تحدثه الصدمة الكبرى، لحظة أول تلامس لجسد المرأة بجسد الرجل، وتجربة زواجها من ابنة خالتها سوف توقظ مشاعر وأحاسيس الأنثى في داخلها، وعندما ستجد نفسها في مواجهتها الحاسمة، وهي على سرير «ليلة الدخول» سوف تستجمع كل قواها وتستنهضها، وعندما تشتعل الروح بالرغبات المكبوتة والمتوثبة، وفي لحظة واحدة من الانصهار والتحدي والتجلي، سوف تتحرك الساقان لتحتفي بلحظة عناق الجسد للجسد، وستقوم من صليبها قيامة نبي وستنطلق خفيفة ورشيقة.. وتعدو.. ثم تطير وتطير، كفراشة محملة بالندى، إنها «لحظة الفراشات» التي يشربها أبو معتوق في عنوان روايته. «هكذا أيتها العيادة أعود إليك امرأة مكتملة، بعد أن عرفت الرجل وعرفت إلى نفسي». ص 99.

وسيشتعل من جديد فتيل أزمتها التي لا تملك لها حلاً موضوعياً في الواقع الذي تعيشه، الواقع المملوء بالعكاكيز، فهو أقل من مساحة الرغبات والأحلام، ولا بد من التمرد عليه، بالسمو فوقه والبحث عن فضاءات أخرى للروح والجسد، وستتقمص شخصية المريضة التي عرفت إليها في سيناريو القصة التي تقرأها، ووجدت فيها مثلها الأعلى «كانت المريضة داخل السيناريو.. جميلة وصافية ولم تعبر العكاكيز أيامها وبشرتها». ص 136.

سوف تشاركها تمردا وحلمها

بالخروج من حفرتها الكبيرة، وقد استوحت الحل بالتجاوز، تجاوز الواقع المنحط بالهروب منه والصعود نحو المرتفعات «هربت وظللت أهرب حتى وصلت إلى المرتفعات: عندما وصلت إلى المرتفعات لم ألمح والدي هناك، كانت الجوارب والعكاكيز تتطاير قرب لهائي وأنا أصعد وأصعد، وأعلو، حتى تدفق الهواء الخفيف إلى رئتي وروحي». ص 145.

الهروب هنا، ليس هياما ميتافيزيقيا أو إنجرارا وراء الغيب، أو هروبا عبثيا، وإنما هروب له صفة إيجابية، فهو لحظات من التجلي والتجاوز يسيطر فيها الإنسان على كل الحدود والمصطلحات، وينطلق في إهابه في رحلة شبه روحية، ولا يخفي «أبو معتوق» إيمانه بفكرة الهروب روائيا «إذ ليس أفضل للكائن الجميل من أن يظل ضائعا ووحيدا». ص 99.

شخصية البطلة في «لحظة الفراشات» بسيطة، تفصح عن مشاعرها، ورغباتها بشفافية، ورغم عجزها الجسدي، فهي ليست موهلة في خصوصيتها الإنسانية، لأن الخصوصية تتشكل حقيقة في الوجدان والروح، وتعبر عنها الأفكار والمشاعر والأحاسيس، أكثر ما يعبر عنها الجسد، فالجسد ليس إلا إطارا خارجيا للروح، ولأنها ليست بعاجزة روحيا، فهي تمسك بناصية حلمها ولا تغرق في التجزئة أو الانفلاش أو الحقد، أو الإنزواء، قد يتسرب اليأس إليها أحيانا ويجعلها مضطربة نفسيا، إلا أنها تبقى دائما مشحومة بالخلاجات والرغبات ومسكونة بقلق البحث عن معنى لوجودها الإنساني

بساقيها الخاملتين والساكنتين من كهربائيتهما، لن تقوى على النهوض إلا بفعل الانصعاق الذي تحدثه الصدمة الكبرى، لحظة أول تلامس لجسد المرأة بجسد الرجل، وتجربة زواجها من ابنة خالتها سوف توقظ مشاعر وأحاسيس الأنثى في داخلها، وعندما ستجد نفسها في مواجهتها الحاسمة، وهي على سرير «ليلة الدخول» سوف تستجمع كل قواها وتستنهضها، وعندما تشتعل الروح بالرغبات المكبوتة والمتوثبة، وفي لحظة واحدة من الانصهار والتحدي والتجلي، سوف تتحرك الساقان لتحتفي بلحظة عناق الجسد للجسد، وستقوم من صليبها قيامة نبي وستنطلق خفيفة ورشيقة.. وتعدو.. ثم تطير وتطير، كفراشة محملة بالندى، إنها «لحظة الفراشات» التي يشربها أبو معتوق في عنوان روايته. «هكذا أيتها العيادة أعود إليك امرأة مكتملة، بعد أن عرفت الرجل وعرفت إلى نفسي». ص 99.

وسيشتعل من جديد فتيل أزمتها التي لا تملك لها حلاً موضوعياً في الواقع الذي تعيشه، الواقع المملوء بالعكاكيز، فهو أقل من مساحة الرغبات والأحلام، ولا بد من التمرد عليه، بالسمو فوقه والبحث عن فضاءات أخرى للروح والجسد، وستتقمص شخصية المريضة التي عرفت إليها في سيناريو القصة التي تقرأها، ووجدت فيها مثلها الأعلى «كانت المريضة داخل السيناريو.. جميلة وصافية ولم تعبر العكاكيز أيامها وبشرتها». ص 136.

سوف تشاركها تمردا وحلمها

في هذا العالم وهي في حالة الوعي واللاوعي.

في «لحظة الفراشات» كما في بقية رواياته، يتميز أسلوب «أبومعتوق» الروائي بالعمق والوضوح، فهو لا يعتمد في كتابته الروائية، المهارات الفنية المعقدة، بل يختار الأسلوب التقليدي والبسيط، ولعله خيار ينسجم مع طبيعة شخوصه الروائية، ويساعده أكثر في شرح مشاعرهم وعواطفهم والتعبير عنها، فهم وإن كانوا يئنون تحت وطأة عجزهم وطموحاتهم، إلا أنهم ليسوا معقدين سيكيولوجيا، وهم رغم خصوصيتهم الإنسانية واضحين وبسيطين.

ويدرك «أبومعتوق» أن الحضور الإنساني في هذه الشخصيات يكون في أحلك لحظاته وأكثرها معاناة، لأنها نموذج يتدفق بالحياة والعدم والتمرد والثورة، والكشف عن مجاهل هذه الشخصيات لا يتم إلا عن طريق الحوار الداخلي المكثف للشخصية ذاتها، من خلال عملية غوص بإطار فني في عمق رؤيتها الداخلية، للكشف عن مناطقها المظلمة والمضاعة، وبلورة مواقفها الإنسانية، وأمام شخصية الممرضة في «لحظة الفراشات» لا يمكن استجلاء ملامح عجزها الجسدي، إلا من خلال رحلة كشف لعواملها الداخلية، لتقصي آثار هذا العجز الجسدي على السطوح الداخلية لنفسيتها، لذلك سنجده قد اعتمد في سرده الروائي بشكل أساسي تكتيك القص من خلال أسلوب المنولوج الداخلي، ومناجاة النفس، وقليل ما استخدم تكتيك

القص من خلال الحوار.

فالقص عبر المنولوج الداخلي لشخصية الممرضة، ساعده في تقديم المحتوى النفسي لشخصيتها، من خلال ما أفاضت به من سيولة نفسية ومعرفية، حددت تجربتها ورسمت أحاسيسها وذكرياتها وألوان حدسها، فكثيرا ما غابت شخصيتها عن واقعها الحاضر، وجرى بداخلها نوع من الحديث الطويل، عما تحس به من مشاعر وخجات وآمال وتوقعات، خالطة الحاضر بالمستقبل، مازجة الحلم بالحقيقة، واليأس بالأمل، والحزن بالخوف، والرغبة بالكبت، كما ساعده هذا الأسلوب في إمداد القارئ بالأخبار والمعلومات والحوادث الواقعية، وهذا التكتيك فرض على «أبومعتوق» أن يختفي تماما، عن طريق الحلول الصوفي في الشخصية الروائية والحدث، وأن يباشر العمل الروائي باستخدام صيغة ضمير المتكلم، وهنا اختلطت لغة المؤلف بلغة الشخصية الروائية، وأصبح من الصعب على القارئ غير المتمرس بهذا النوع الروائي، أن يدرك الفواصل بين الشخصيتين، فالحوار أو الوصف يجري كنوع من التموج الأثيري، فهناك موجات يرسلها الكاتب وأخرى ترسلها الأحداث والشخصيات، وعلى القارئ التمييز بينها عن طريق الإحساس الشعوري بها، أو عن طريق القياس الحراري لحروف المجلة وألفاظها، أما القص بأسلوب مناجاة النفس فقد ساعده في تقديم العالمين الداخلي والخارجي للشخصية على صعيد واحد، ورغم هذا المزج في الشكل الروائي، تبقى

ذاتها.

واللغة في الرواية بسيطة وشفافة، لكنها غنية وخصبة بمدلولاتها ومعانيها، فالعبارة تأتي في سياقها الموضوعي والنفسي والذهني، وإن بدت طويلة أحيانا، فهذا يرجع لكون «أبومعتوق» يمتلك قدرة غير محدودة على البناء الكلامي، وهنا نستذكر بأنه مؤلف الرواية المهمة «شجرة الكلام» (2)، وتتميز لغة «أبومعتوق» الروائية بأسلوبيتها الساخرة، العميقة بمدلولاتها، والمبنية على مفارقات لفظية وحركية وحسية وعقلانية، مستمدة من طينة تجربته الإنسانية، فهو يدرك أن السخرية من الأفكار والأشياء هو فعل تحد لها، وهو تعبير عن امتلاك القوة بمواجهتها، وتشكيك بصدقيتها، وطرح للأسئلة حولها، وكل هذه الأشياء في النهاية تشكل المقدمة الضرورية لتجاوزها، وهذه الأسلوبية تضيف على السرد رشاقة وحيوية، وتنعكس على روح القارئ تفاؤلا في أكثر اللحظات الروائية إحباطا، وفي «لحظة الفراشات» سنجده كثيرا ما اعتمد مفرده أو عبارة مثل «جواربها»، «عكايز»، بعد أن اكتسبت معنى دلاليا في الرواية، وأخذ يرددها كإلزام في كل مناسبة، موظفة توظيفا دقيقا في خدمة الربط الذهني للمعاني، أو في تعميق المعنى لدى القارئ، واللغة في الرواية، إذ خلت من موروث شعبي أو أمثال عامية أو فصحي بخلاف رواياته السابقة، فقد ساعد ذلك عن قصد أو غير قصد في تخليص الرواية من خصوصيتها المحلية، المكانية

الرواية متماسكة والتماسك هنا ليس بمعنى فقدان التناقض الداخلي للأحداث والشخصيات، والذي هو جوهر الصراع والذي يشكل حافز الحركة والعمل والإبداع، وإنما بمعنى التماسك بين مستويات العرض.

في «لحظة الفراشات» يعتمد «أبومعتوق» في بنائه الدرامي على الحبكة الفنية بمعناها التقليدي، إلا أنه يركز كثيرا على إبراز الترابط بين وحدة الفعل والشخصية، أكثر من تركيزه على وجود عقدة وحل وتصعيد درامي.

وعنصر الزمن في الرواية موظف تماما في خدمة الشخصيات وتطورها، فالزمن لا يكتسب دلالاته من التتابع العالي الواقعي، وإنما تأتي دلالاته مما يقع فيه من حركة إنسانية. أما عنصر المكان الروائي فهو لا يكتسب أية خصوصية في الرواية، إذ ليست هناك أية تسميات مكانية للأمكنة التي تجري عليها الأحداث، سواء أكانت حقيقية أم افتراضية، ولعل ذلك بقصد تخليص الرواية من أية خصوصية مكانية أو زمانية، وسنلاحظ أن المكان في الرواية لا ينزاح لخدمة التطور الزمني، وإنما لضرورة خدمة الحدث الروائي، والاشتغال يكون على النفس والذاكرة أكثر من الاشتغال على الأحداث والأمكنة.

والصورة في الرواية ليست معنية بالتفاصيل الخلفية للشخصيات، وإنما بالتفاصيل النفسية والروحية والجسدية للشخصيات ذاتها، فهي لا تبرز الشخصية من خلال محيطها، وإنما من خلال الغوص في ملامحها

والزمانية.

تصف الواقع وتستمد موضوعها منه، وواعية، «نسبة إلى تيار الوعي»، لأنها كشف عن الأشياء اللامنتورة فيه، بالاعتماد على الحدس الداخلي الثاقب، وهي مكتوبة من منظور روائي حدائي، يرى أن الإنسان لا يتمتع بأي حضور خارج مجالات الرؤية الإنسانية، الواقعية والمنتخلة، كما أنها تخاطب ذات الإنسان الكلية، ولا تقدم أية معان أو استنتاجات مذهبية.

تري فرجينيا وولف:

«إن الحياة.. هالة مضيئة.. وعاء شبه شفاف يحيط بنا منذ بداية الوعي إلى النهاية أليست مهمة الروائيين أن يعبروا عن هذا الروح المتنوع.. الروح المجهول غير المحدود».

«لحظة الفراشات»، تثير لدى القارئ شعورا جماليا، يمتد ويطول وما عليه إلا أن يحلله بايقاع جماله الخاص.

عندما تقرأ «لحظة الفراشات» سوف تتعرف على لون عكاكيزك، وعندما ستحين «لحظة الفراشات» في الرواية سوف تتطير العكاكيز من حولك، وستحلق مثلما تحلق الفراشات محملا بالندى لتتنفس مثلها في المرتفعات، الهواء الخفيف والنظيف.

«لحظة الفراشات» ليست رواية تاريخ، أو سياسة، وهي لا تدعي التصدي لمشكلة من مشكلات الالتزام الكبرى، كما أنها ليست معالجة لمعضلة إنسانية من زاوية إيديولوجية أو فلسفية، وهي غير معنية بالانتصار لفكرة أو مقولة، وغير مشغولة بالتطبيق لنظام سياسي أو اقتصادي، والأهم أنها لا تقع أسيرة عقدة معارضة الأنظمة والحكومات «ليس للحكومات ذنب، إذ ما يفعله الزمان بنا، أمر من الحكومات وأعتى، ولأننا لا نقدر على مواجهة الزمان، نتفرغ للحكومات ونبدأ بالشتائم والضجيج، الحكومات كيانات لا قيمة لها ولا وزن ولا تحتاج منا كل هذا الغضب والهياج» - ص 88.

«لحظة الفراشات»، رواية ثقافية جادة، تعمل على تحليل وتفسير أحلام ومشاعر الطبقات البسيطة، عبر الدخول في عالمها الإنساني، وملامسة تناقضاتها وأشواقها، ونوازعها وتمزقاتها، وكتبها، لمساعدتها في صياغة حلمها في الخلاص، وتجاوز أزمتها النفسية والاجتماعية والحياتية، إنها مشغولة بالحلم الإنساني في نزوعه نحو التحرر والسمو.

والرواية من الناحية الفنية هي تجريب في الشكل والمضمون الروائيين، فهي من حيث الشكل الروائي، تعتمد البناء التاريخي التقليدي مع تركيز على ربط الفعل بالشخصية والمداخلة أو المزوجة بين أساليب السرد الروائي، أما من حيث المضمون الروائي، فهي واقعية لأنها

(1) لحظة الفراشات، صادرة عن وزارة الثقافة بدمشق بتاريخ 12/ 2000.

(2) شجرة الكلام، صادرة عن دار الرئيس عام 1991.

«الجاحظ»

مؤسس البيان العربي

• عامر الدبك

ولعل الجاحظ هذا المفكر الموسوعي الأنسي الإشكالي الذي يُعد شاهداً على عصر كامل يمنح القارئ حرية التنقل والبحث وذلك بما تنطوي عليه شخصيته من احتمالات افتراضية في البحث، فهو جزء من عصرنا ما زال يحتمل الترهين في ثقافتنا المعاصرة لما كان فيه من إشكاليات سياسية وفكرية واجتماعية جسدها الجاحظ في نتاجه تجسيدا قل نظيره.

وهنا تتمركز الأهمية الكامنة في قراءة الجاحظ - العصر / العصر - الجاحظ من خلال استعادة انتقائية نقدية تحليلية. وهذه ميزة في بحوث الأستاذ باروت. وما يميز هذا البحث.. تلك المنهجية التي تتجاوز المنهجية التقليدية المشتتة إلى منهجية علم النفس التاريخي الحديثة التي توحد ما بين العقلية الفردية «علم النفس» والعقلية الجماعية «علم التاريخ أو علم النفس التاريخي».

ولكي يكون البحث أكثر دقة.. قسم الباحث سيرة الجاحظ من حيث اتصالها بمتغيرات عصره

يعد جمال باروت من الباحثين الذين حملوا وما زالوا هم الثقافة والفكر والبحث في الإشكاليات بحثاً دقيقاً وموضوعياً مستنداً إلى قيم من الحوار الديمقراطي ليؤسس وجهة نظر تختلف لتحاوّر، وتحاوّر لتصل إلى وجه من وجوه الحقيقة.

ومن خلال مجمل أعماله يلاحظ القارئ مقدرة متميزة في القبض على مفاتيح النص أدبياً كان أم فكرياً أم تراثياً، وذلك لأنه يتعامل مع النص ككائن حي له كيانه وحرية واستقلاله، فيمنحه - أي النص - مساحة واسعة من الحوار النصي تتيح له المجال لتقديم قراءة جديدة مفتوحة للنقاش الديمقراطي.

وفي كتابه «الجاحظ مؤسس البيان العربي» يقدم قراءة لا تنفصل عن منهجيته التي عرفت منه عن علم من أعلام الثقافة العربية متخذاً من السيرة والتاريخ متكاً معرفياً من أجل البحث المعن أبعاد تلك الشخصية.

وبتطوره الفكري والمعرفي إلى
طورين:
-الطور البصري وهو تكون وعي
الجاحظ.
-الطور البغدادي وهو طور
إنتاجه الموسوعي المتشعب.
وقد تبلورت النزعة المدنية
البصرية في ظل الاستقرار المدني
المديد نسبيا للبصرة وذلك طيلة قرن
كامل. ولم يكن تبلور النزعة المدنية
قاصرا على البصرة بل كان سمة
المدينة في الاجتماع الإسلامي، لكنه
توضح فيها لا سيما في مواجهة
جارتها الكوفة.
ورغم أن هاتين المدينتين قد
تأسستا بشكل مترام فإن البصرة
سبقت الكوفة في التألق الثقافي
بحوالي مئة عام.
أما ما ظهر من النزاع بينهما فيما
بعد فيعيده المؤلف إلى العوامل
الأيدولوجية والسياسية التي
تضرب جذورها في الموقف
المتناقض منذ الانقسام الكبير الأول
حول مسألة الخلافة والإمامة.
ولعل أهمية هذا النزاع تدرج في
إطار قضايا ومشكلات عصر
التدوين الذي تأسست فيه العلوم
وتميزت من بعضها.
ويمكن أن يُعد تشكل الوسط
الثقافي المستقل نسبيا أحد
مؤشرات المدنية والتحضر في ذلك
العصر بحيث كانت البصرة مركزا
من مراكزه، وهذا ما يفسر الأهمية
التي وصلت إليها الكتابة والكتاب
إلى جانب التطور المصرفي
والتجاري والاقتصادي الذي فرز

طبقة مرسلة جديدة، ساهمت في
تنشيط الوسط الثقافي وتدعيم
الأندية الثقافية في ذلك العصر، بل
كان لها الفضل في سطوع نجم
الجاحظ وتألقه، ويرى باروت أن
معظم بخلاء الجاحظ ينتمون إلى
هذه الطبقة التي غاص في أعماقها
وكشف طبيعتها وحقيقتها ومنطقها
في الاقتصاد.
ويمكن أن يكون الجاحظ في
بعض أبرز جوانبه ابنا للوعي
النوعي في تلك الطبقة المرسلة
الجديدة.
وبما أن عصر الجاحظ تميز بأنه
عصر الشعوبية - حسب المؤلف
باروت - كان لا بد من مواقف
متباينة من تلك الظاهرة التي كانت
نتيجة لذلك التمازج والاختلاط بين
العرب وغيرهم إلا أن موقف
الجاحظ من الشعوبية لم يكن موقفا
من هذا التنوع الأثني والثقافي بقدر
ما كان موقفا محددًا من نزعة
الارستقراطية الفارسية ضد العرب،
ولعل هذا الطور من سيرة الجاحظ
كان طورا حافلا بالإشكاليات
الاجتماعية والسياسية والفكرية
بقدر ما كان ناشطا في هذه المجالات
وقد بين الأستاذ باروت من خلال
درسه التاريخي هذه الإشكاليات
والصراعات التي وسمت ذلك
العصر بل منحته هوية تختلف عن
هويات العصور التي سبقتها أو
جاءت بعده.
أما الطور الثاني من سيرة
الجاحظ فيمكن عده طور العطاء
الفكري الحقيقي لفلسفة الجاحظ

المنهج الطبيعي .

وقد كان للفساد اللغوي وظاهرة
الشعوبية أثر كبير في وضع
الجاحظ لتقعيد البيان العربي
واستنباط أسسه من المادة البيانية
الهائلة المتراكمة في عصره . ويحدد
الباحث باروت ثلاثة جوانب
متضاربة في هذا العمل :

- الجانب الابستمولوجي المعرفي
- الجانب المنهجي - البيداغوجي
التاريخي - الجانب الأيديولوجي ،
بحيث يرتبط الأول بتأسيس البلاغة
والثاني بتعليم معاييرهِ والثالث
بالموقف من الشعوبية .

ويرى باروت أن الجاحظ قصد
من وراء هذا الاستطراد والتنويع
توفير مادة بيانية كبيرة متشعبة
تتيح لمن يتعلم الخطابة أن يتحرك
عليها ويتمرس بأساليبها في ضوء
المبادئ المنهجية .. هذا إلى جانب ما
يقدمه من متعة معرفية ودرسية
للقارئ الذي يضعه في أوليات
أهدافه .

وفي النهاية يحاول المؤلف أن
يبحث عن إمكانية تجنيس الخطابة
أدبيا مبينا الأسس والقواعد التي
وضعها الجاحظ لهذا الفن مما يدعم
فكرة تجنيسه أدبيا في ضوء نظرية
الأجناس الأدبية الحديثة .

وهي المرحلة التي أنجز فيها كتابي
الحيوان والبيان والتبيين الذي يعد
أحد أهم أصول فن الأدب وأركانه
في الثقافة الكلاسيكية على حد
تعبير ابن خلدون . ورغم تخصص
الكتاب فإن الجاحظ ظل فيه محافظا
على أسلوبه المعروف من استطراد
واستشهاد وانتقال مفاجئ من
موضوع إلى آخر .

ويرى الباحث باروت أن ذلك عائد
إلى الاستراتيجية النصية
البيداغوجية التي تعتبر المتلقي
محور الكتابة .

وفي هذا الكتاب - أي البيان
والتبيين - يقدم الجاحظ خلاصة
تجربة عميقة في هذا المجال وقد بين
الباحث طبيعة أفكار الجاحظ
ونظريته وفلسفته مبينا أن الخطبة
كانت تمثل محور تفكير الجاحظ من
حيث هي نوع بياني يتخطى البيان
بالحرف . ثم ناقش الآراء التي تقول
بالصلة بين كتاب الجاحظ والفلسفة
اليونانية ليرى أن الالتقاط الأكثر
قربا في بعض الزوايا هو ما بين
حاكية الجاحظ ومحاكاة أرسطو ،
وما نجده في البيان والتبيين من
الإرشادات اليونانية إنما هي مجرد
أصداء لما كان يتردد في بعض
البيئات العلمية وتدخل ضمن

في أول مؤتمر عنه منذ وفاته عام ١٩٩٠:

هـ باحثاً ومبدعاً يناقشون المشروع الثقافي للويس عوض

يعد - لويس عوض (١٩١٥ - ١٩٩٠) نموذجاً فذاً في الثقافة العربية المعاصرة، فهو الشاعر والأديب والمترجم والناقد والمفكر والمؤرخ غزير الإنتاج، قدم إلى المكتبة العربية نحو خمسين كتاباً في النقد والإبداع والفكر مثلت في مجملها مشروعاً ثقافياً ذا أبعاد ومستويات متعددة اجتماعية وإنسانية وسياسية وتنويرية، وله قوامه الإبداعي والفكري وامتداداته القوية في العقل العربي الآن، وعمقت الكثير من الرؤى وأنضجتها، وأثار بعضها جدلاً واسعاً ومنها ما لا يزال مصادراً في مصر.. هذا المشروع ناقشه ما يزيد عن خمسين باحثاً أكاديمياً ومبدعاً وكاتباً مصرياً وعربياً في مؤتمر أقيم على مدار أربعة أيام بالمجلس الأعلى للثقافة، وقد أكد المشاركون فيه أن هذا المشروع يشكل استمراراً لجهود المفكرين السابقين من رفاعة الطهطاوي إلى طه حسين لتحديث مصر... وقد جاءت البحوث المشاركة على اختلاف رؤاها لتناقش كافة أبعاد هذا المشروع.

إنسانية. وقد حدد د. بسيسو ثلاث مراحل أولها - مرحلة الوعي المبكر أو اليقظة الفكرية الأولى، ويفترض البحث أن تأثر لويس عوض بأفكار العقاد ولاسيما تفسيره المثالي للتاريخ وإيمانه بأن الفرد هو صانع التاريخ، هو المهاد المؤسس للإيمان

في البدء كانت الحرية

بداية ومن أجل اكتشاف مفهوم الحرية عند لويس عوض تعقب بحث د. عبدالرحمن بسيسو المراحل الفكرية التي عبرها والتي حددت فهمه للحرية كفكرة وكممارسة

ترتبط بالحياة الاجتماعية للأفراد والطبقات والأمم..

ثورة الشعر

وحول مفهوم الشعر ومراحله وإشكالياته عند لويس عوض كانت ورقة الشاعر شعبان يوسف التي أكدت أن حياة لويس عوض الفكرية والإبداعية بدأت مشتبكة مع الشعر، فهو قد ترجم (فن الشعر) لهوراس، وترجم أيضا (برومثيوس طليقا) للشاعر شيلي وكتب مقدمتين للكتابين وكانت مقدمته لبرومثيوس طليقا بمثابة بيان نقدي يدلف من خلاله إلى إعلان أفكاره وتوجهاته الأولى في الشعر، هذه التوجهات التي تميل ناحية الرومانسية في شكلها الغربي الإنجليزي وربما تكون هذه المقدمة ليست صدى لأفكار غربية - فحسب - بل - كما نردد - هي تلخيص لمقالات ودراسات لم يعلن لويس عوض عن مصدرها في حينه.

ويقول شعبان يوسف: أما المقدمة التي كتبها لويس لديوانه الأول والوحيد وهو ديوان (بلوتولاند) والذي كتب قصائده منذ عام 1938 حتى نشره في 1947 هذه المقدمة تعلن عن روح متمردة إلى حد بعيد... هذه الروح الوثابة والمكدسة بقدر كبير من النزف والتحيز والنفور، هذه الروح الحاملة بتغيير الأشكال والقوالب والمضامين، هذه الروح المدججة بشهوة إصلاح العالم، والقائمة على ثقافة - كما يقول لويس - غربية،

بالحرية كفكرة مجردة تستند إلى غيبيات وتقتصر على الحرية الفردية المطلقة، وذلك على نحو يصلها ب (الفوضوية) أو بالتصرف الذاتي الحر الرافض لأي تقييد من قبل سلطة خارجية أو قانون أو الذي يفترض أن الحرية قيمة إنسانية مطلقة معطاة سلفا في طبيعة الإنسان. ثاني المراحل مرحلة الديمقراطية الليبرالية وينطلق البحث فيها من فرضية أن لويس عوض لم يكن في هذه المرحلة مفكرا منتجا لفكر يذيعه بين الناس، وإنما كان متلقيا محاورا مبدعا ينتج الفكر لنفسه ويعتقه، وهنا يتعقب الباحث مغزى الإشارة التي تكررت في كتاباته من أنه في تلك المرحلة من أنصار الوفد ومن معتنقي عقيدته المتحمسين، وأن ذلك قد تمثل في إيمانه بإمانا أعمى بدستور 1923، وهكذا يقرأ البحث مكونات هذا الدستور من منظور يستهدف اكتشاف مفهوم الحرية الذي يتجلى فيه ويكشف عن خلفيته الفلسفية والمسافة التي تفصل هذا المفهوم عند لويس عوض في هذه المرحلة.

ثالث المراحل مرحلة الاشتراكية الديمقراطية حيث تعقب د. بسيسو الانعكاسات النصية لإشارته المتكررة إلى جنوحه - بتأثير المفكر المادي الصارم سلامة موسى وبسبب تفشي البطالة وتعاقب الديكتاتوريات - إلى الفكر الاشتراكي الذي فتح أمامه أفق مراجعة فكرة الحرية ومبادئ الديمقراطية الليبرالية، مراجعة أفضت إلى جعلها فكرة حسية حقيقية

جعلت خصومه وهم كثيرون ينقبون في الأصول التي ينهل منها، فيلاحظون أنه ينقل بالنص من مصادر غربية - ولو بالخطأ - ولكنه لا يشير إلى هذه المصادر.

لويس عوض مفكراً

يرى جهاد فاضل أن العلمانية شكلت ملمحاً أساسياً من ملامح لويس عوض المفكر القلق والمقلق معاً، والشخصية الخلافية التي أشعلت الكثير من المعارك الفكرية، فولاؤه للعلمانية كان ولاء كاملاً، تماماً كعدائه للعروبية والإسلامية، ويبدو أنه وجد في العلمانية طوق نجاة لمصر، كما وجد فيها حلاً للمأزق الأقليات في بلد يشكل الإسلام دين الأكثرية فيه، ولكن دون أن ينتبه إلى أمر جوهري هو أن العلمانية التي نادى بها هي علمانية أوروبية لا تأخذ في الاعتبار ظروف مجتمع إسلامي شرقي لا يشكل الإسلام فيه مجرد دين، ومع أن البعض تعامل مع لويس عوض كمفكر ماركسي، فالواقع أنه لم يكن يوماً ماركسياً، وإنما كان دائماً مفكراً اشتراكياً دعا إلى الديمقراطية والتقدم الاجتماعي.

ويقول جهاد فاضل: لقد بدأ د. لويس عوض حياته الفكرية داعية لاعتماد اللغة العامية المصرية وترك اللغة العربية القرشية التي لم يمثلها المصريون كما يمثل الكائن العضوي غذاءه... ذلك أنهم اصطنعوا لأنفسهم على حد تعبيره في مقدمة (بلوتولاند) لغة خاصة بهم تختلف

مازالت آنذاك طازجة، هذه الثقافة التي أتت لتغير وتحطم وتفكك بنية كلاسيكية، وفي خضم هذه الأفكار العارمة التي أطلقها عوض في مقدمته تلك، هشم عوض عدداً من الثوابت النقدية، فأعلن موت الشعر العربي، وحدد تاريخ موته، ثم تراجع قليلاً وأعلن أنه انكسر، وأعلن تاريخ انكساره، وخاض في مياه كثيرة، وربما ظلت هذه الأفكار سبباً للنيل منه - فيما بعد وطوال عمره - وبالطبع فكتاب المحقق محمود شاكر أكبر دليل على ذلك، وربما لم يقتصر الأمر على اتهام لويس عوض في ذوقه الفني أو رؤيته النقدية وفسادها فحسب بل امتدت الاتهامات إلى مناح كثيرة، وكما أدرك هو نفسه في تلك المقدمة بأن الأمر يتعلق بالدين، ولا يجوز له أن يطالب بلغة بديلة عن اللغة العربية وهي اللغة المصرية، ورغم ذلك فكان للويس عوض مبرراته التي تتسم بالواقعية، وتتسم بقدر من التمرد، وهذه الازدواجية، والثنائية التي نهضت عليها كل تحيزاته النقدية.

ويضيف الشاعر شعبان يوسف: وربما تكون هذه الازدواجية هي المقدمة الطبيعية التي أدخلت مشروع عوض في إشكاليات عديدة، فهو من ناحية غير راض وغير مستريح للإنجاز الإبداعي العربي، فكان كثير التحامل عليه، وفي الوقت نفسه كان يستند إلى ثوابت فكرية غربية غير عربية على الإطلاق، ودائماً ما نجد في ثنايا وتضاعيف مشروعه النقدي إحالات لا تنتهي إلى الإنجاز النقدي والفكري الغربي إلى الدرجة التي

للويس عوض، حيث أكد أنها بطريقة ما تعد الرواية ترجمة ذاتية للكاتب، ومن يطابق سيرته الذاتية (أوراق العمر - سنوات التكوين) على هذه الرواية سيجد الكثير من التشابه بين الأشخاص والأحداث والزمان والمكان مع الاختلافات الضرورية التي يفرضها العمل الروائي.

وأضاف: وقد زعم لويس عوض أنه كتبها في الأربعينيات، أي قبل نشر طبعها الأولى عام 1966 بحوالي عشرين عاماً، ولكن هذا الزعم يتلاشى أمام ما أوضحه الناقد اليساري إبراهيم فتحي في دراسته عن الرواية ليحل محله استنتاج آخر بأنه كتبها قبل نشرها بقليل في إطار إعلان موقفه من الحركة الثورية والاشتراكية أو إعلان التوبة والبراءة من الماركسية بعد تجربة اعتقال بين 1959 - 1960.

وهناك هدف معلن للرواية، يعبر عنه لويس بأنه يرفض الدم والعنف، ولذا كتب روايته، ويفصل هذا الهدف في المقدمة الطويلة للرواية ويدلي فيها بدلوه تجاه الواقع السياسي والاجتماعي في فترة الرواية.

معاركه

حول معارك لويس عوض يقول الشاعر والكاتب نسيم مجلي: كانت دعوته لتحطيم عمود الشعر والكتابة بالعامية في الأربعينيات من القرن العشرين ثورة أطلقت المواهب، فكانت مدرسة الشعر الحديث، وكانت دعوته لأدب الحياة

عن العربية في ألف بائها ونحوها، وصرفها وصيغ ألفاظها وعروضها، وظل ينوع على هذه الفكرة طوال حياته إلى أن أصدر في سنوات الأخيرة كتابه مقدمة في فقه اللغة، الذي ذكر فيه أنه انتهى في أبحاثه في فقه اللغة العربية إلى أن هذه اللغة هي أحد فروع الشجرة التي خرجت منها اللغات الهندية / الأوروبية، وإلى أن العرب أمه حديثة نسبياً، نازعا عن هذه اللغة وعن الناطقين بها أية أصالة أو خصوصية يزعمونها..

ويضيف فاضل: ويمكن التماس هذا الخط السلبي الحاد السلبي تجاه العرب ولغتهم وتراثهم في مظان كثيرة من كتبه، فالواقع أنه ندب نفسه لمطاردة التراث العربي الإسلامي حتى في صفحاته الأكثر إشراقاً وابتكاراً، فلم يجد في المعري سوى تلميذ لراهب سرياني يعيش في دير اللانقية، كما لم يجد في ابن خلدون، الذي يعتبره الباحثون الأوروبيون قبل سواهم مؤسساً لعلم الاجتماع الحديث، سوى مفكر من مفكري عصر الرينيسانس الأوروبي.

ويبقى أن نشير إلى أن الباحث جهاد فاضل حاول خلال بحثه أن يلم بجذور لويس عوض الفكرية والسوسيولوجية وتأثيرات الأسرة والتربية والبيئة على وجدانه.

لويس عوض روائياً

وقد تناول بحث د. حلمي محمد القاعود البناء الفني لرواية (العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح) الرواية الوحيدة

وتشكيك في أصالة الثقافة العربية ككل. ويدخل في صلب هذا الموضوع أيضا كتاب (مقدمة في فقه اللغة العربية) وفيه يحاول لويس عوض إثبات أن الأمة العربية حديثه الظهور نسبيا وأن اللغة العربية هي أحد فروع شجرة اللغات الهند-أوروبية، وسواء اتفقنا معه أو اختلفنا فإن الكتاب يعد محاولة أصيلة وجريئة لوضع أساس علمي لدراسة فقه اللغة العربية، إلا أن الكتاب لم يتعرض لمناقشات علمية جادة، فقد تدخلت النيابة العامة بناء على مذكرة من لجنة البحوث بالأزهر وصادرت الكتاب.. وقد قدمت مذكرة الأزهر ضد الكتاب بعد عامين من صدوره وفي يوم 6 أكتوبر عام 1981 أي في اليوم التالي لقرارات الاعتقالات الشهيرة التي أصدرها السادات والتي شملت رجال الدين الإسلامي والمسيحي. وربما لذلك يقول لويس عوض أن كتابه كان ضحية خريف الغضب.

أو (الأدب في سبيل الحياة) ثورة تجديدية أخرى، فجرت كل قضايا الحرية السياسية والحرية الاجتماعية في بداية ثورة يوليو عام 1954/53، وقد احتضنت هذه الثورة وساندت كل سلاطات الأدب الجديد في القصة والشعر والمسرح التي ازدهرت في أوائل الستينيات. وكانت أبحاثه عن المعري ورسالة الغفران في عام 1964 سببا في تفجير معركة عنيفة من جانب الأستاذ محمود محمد شاكر وهي من أشرس المعارك التي شنت على لويس عوض فعلا، بل كانت أصلا لعدة معارك جانبية أعادت كل كتابات لويس عوض السابقة إلى الضوء من جديد بدءا من ديوانه (بلوتولاند) الذي دعا فيه إلى الكتابة باللغة العامية سنة 1947، أي قبل ذلك بثمانية عشرة سنة، تجاوزت فيها الحياة الثقافية كثيرا من أفكاره المهم أن آراءه حول رسالة الغفران، فسرت على أنها تشكيك في أصالة المعري وفي دينه،

فرقة «إنانا» السورية

في

«باليه» «أبناء الشمس» وثنائية الخير والشر

أولاً، من الناحية المنطقية، ليس بإمكان أي فرقة مسرحية راقصة، تضم عشرات الراقصين والفنيين، وتحتاج إلى الكثير من الإمكانيات الفنية والتقنية، أن تشتغل على صياغة عمل مسرحي، ملحمي، راقص، ناضج ومكتمل العناصر، خلال فترة زمنية قصيرة (أقل من عام)، مهما كان مستوى هذه الفرقة، لأن العمل الإبداعي - بكل بساطة - (حتى ولو توفرت الإمكانيات اللازمة) يحتاج إلى فسحة زمنية للتأمل، والبحث، وإعادة الإنتاج أكثر من مرة، حتى يتسنى لمبدعيه اكتشاف الثغرات، وتدارك النواقص، والإمساك بجميع خطوط العرض، والسيطرة عليه، هذا بشكل عام، فكيف إذا كان الأمر يتعلق بعرض نطلق عليه صفة «الباليه المسرحي»، مبني على مستويين: فانتازي وواقعي.. تتداخل فيه الخطوط

ليس بالإمكان، قراءة العمل المسرحي الراقص لفرقة «إنانا»، (أبناء الشمس)، دون استحضار عملها السابق «هواجس الشام 880»، خاصة وأن الفرقة لم تستهلك بعد (هواجسها). حيث عادت مؤخراً من مهرجاني سوسة والحمامات في تونس، وجرش في عمان، ومهرجان آخر في سلطنة عمان. كذلك عرضتها مؤخراً في مهرجان بصرى الدولي في الفترة نفسها التي عرضت فيها (أبناء الشمس). من باب الخوف على هذه الفرقة الشابة، التي حازت احترام الجمهور ومحبيه، وشكلت بارقة أمل، لتأسيس مسرح راقص متقدم في سورية، لابد من قول رأي صريح وموضوعي في عملها الجديد (أبناء الشمس)، الذي جرت عروضه على خشبة مدينة معرض دمشق الدولي، عن نص محمد عمر، موسيقا محمد هباش، أزياء سحاب الراهب، كرياضة جهاد مفلح.

النص، والخطوط الدرامية، والانتقال من المستوى الواقعي إلى المستوى الفانتازي، فالنص ينوس بين الأسطورة والواقع، مركزاً على ثنائيات الصراع بين الخير والشر، والظلمة والنور، والطيبون والأشرار (صراع أبناء الشمس مع مملكة الظلام التي اختطفت أهمهم الشمس، حيث تسانداهم في صراعهم هذا «روح الأرض»، التي تعد بأن الأرض ستجذب أبطالاً جديداً، كي يستمروا في المواجهة). ويتفرع عن هذا الخط، خطوط وشخصيات أخرى، منها شخصية الشيخ أديب، الذي يربط بين المستويين، الخيالي والواقعي، من خلال سرد حكاية الاحتلال، والتحريض ضده.. وعلى المستوى الواقعي، قدم العمل إسقاطات للصراع العربي - الصهيوني، واضحة ومباشرة برموزها المعروفة..

المشكلة أن هذه الثنائيات في الفن والحياة، باتت ثنائيات نمطية، لا تعكس عمق الصراع وتناقضاته المركبة، وهي تحتاج إلى الكثير من اللحم والدم والأعصاب والتفصيلات، لإغناء العمل والخروج به من ثنائيته النمطية، لأن الفن وخاصشاً إنسانية الكبرى، على محمول فني وجمالي، وليس توصيفاً، أو محاكاة نمطية لحالة الصراع كما تجري في الواقع (لوحة انفجار الملهي)! إذ مهما كانت الغاية نبيلة، فهي لا تكفي وحدها، لنقدم فناً إنسانياً، وجمالياً راقياً، كما نطمح.

الـ... كـريـوغـراف

على صعيد تصميم اللوحات

الدرامية والانتقالات بين المستويين. في مثل هذه الحالة، (بالتأكيد) تصبح المهمة أكثر صعوبة وتعقيداً، وتحتاج إلى المزيد من الزمن، لإنضاج العمل على نار هادئة، تتيح اكتشاف الحلول الملائمة، سواء على صعيد تصميم اللوحات الراقصة وتنفيذها، أو تصميم الموسيقى والملابس والديكور والإضاءة، وكافة الأنساق المسرحية الأخرى، هذا اللهم، إذا افترضنا أن النص الدرامي، بالأساس جاهز ومكتمل ولا يعاني من أي مشكلات ممكنة.

عمل تحت الطلب

لو حاولنا، بداية، البحث عن الأسباب التي جعلت «أبناء الشمس» أقل تقبلاً لدى الجمهور من «هواجس الشام»، وبالتالي فقد مباشرة الكثير من شروط إنضاجه، ومن هذه الزاوية، فضلت «إنانا» على ما يبدو، أن تكون حاضرة في مهرجان الفني لمعرض دمشق الدولي بعمل جديد، حتى ولو كانت الشروط الفنية للعمل غير ناضجة بعد، والدليل على كلامنا أن الفرقة عادت واشتغلت على نص العرض بحذف بعض لوحاته، ومعالجة لوحات أخرى، خاصة في مشهدي الافتتاح والختام بعد أن سمعت بعض الملاحظات هنا وهناك مما جعلها تذهب بعرض أكثر تماسكا لتشارك في مهرجان دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة.

عود على بدء، نعتقد أن النص الدرامي للعمل، يعاني بالأساس من بعض المشكلات على مستوى مقولة

نستطيع القول: إن محمد هباش، اشتغل على تدبيج موسيقا تصويرية، أكثر من الشغل على التأليف الموسيقي لألحان باليه راقص، له هويته الفنية والجمالية الإبداعية الخاصة به، من هنا كان التركيز على الإيقاعات السريعة، والأصوات التي توحى بالأجواء الغرائبية، فيما ظلت ألحان الأغاني الفلكلورية في الأجواء نفسها التي عهدناها في ألحانها السابقة، وطبعاً نعلم، أن تأليف موسيقا جديدة لباليه راقص هو عمل إبداعي صعب، يحتاج إلى الكثير من التأمل والزمن والتجريب، ومع علمنا أن الفنان هباش فنان موهوب، وقادر على التصدي لهكذا مهمة، إلا أن الزمن القصير، لم يسعفه بالتأكيد على إنجاز مهمته.

على صعيد الملابس، نستطيع القول إن الخيال المجنون للفنانة سحاب الراهب، مكنها من تصميم ملابس تتناغم بألوانها، وتصاميمها مع الدلالات الرمزية المطلوبة، وبما يساعد على إبانة ليونة الجسد ورشاقته لدى الراقصين، وبجمالية لافتة، مع ملاحظة أنها لم تكن موفقة تماماً في تصميم «شراويل» الراقصين، التي بدت نافرة قليلاً.

الإضاءة والديكور، كأنساق مسرحية إضافية، وظفاً بشكل معقول نسبياً، فالإضاءة تناسبت مع حركة دخول وخروج الراقصين، مع التركيز على بعض البؤر المشهدية، بيد أن تنفيذ الإضاءة، وتغيير الديكور لم يكن موفقاً على المستوى التقني، وهذا سببه بالتأكيد تخلف التجهيزات التقنية للمسرح!!

الراقصة، لا بد من الاعتراف بالخيال البصري والحركي الجامح للفنان جهاد مفلح، والإقرار بجرائته الكبيرة على اقتحام عالم «فن الباليه» كفن صعب، ليس له أراضيته الموضوعية، في بلادنا وثقافتنا، لذلك تغدو مهمته أكثر تعقيداً وصعوبة، وبالتالي يصبح التآني لإنضاج العمل أكثر ضرورة، إذ رغم الرشاقة، والليونة الجسدية التي يتمتع بها عدد لا بأس به من الراقصين في الفرقة، وبرغم التطور الملحوظ لدى عدد آخر من الراقصين، إلا أن هذا الأمر لا ينطبق على كل أعضاء الفرقة، وبما أن تشكيل أي لوحة راقصة (كمفردة تشكيلية وجمالية وتعبيرية)، سوف يعتمد أساساً على الهارموني بين جسد الراقص وحركته النابعة من الداخل، لا الخارج من جهة، وبين التآلف بين مجموع الراقصين من جهة أخرى، فإننا ندرك، حجم الصعوبات الواقعة على كاهل الراقصين، ومن هنا نرى أن جهاداً في تصميمه اللوحات الراقصة، قد ابتعد أكثر عن أجواء الفلكلور والرقص الشعبي، واقترب خطوة باتجاه فن الباليه، لكن هذا الأمر، يحتاج حتى يتكامل، أن تكون المفردات التي بين يديه (أجساد الراقصين، وليونتهم الحركية) مطواعة، وقابلة للتشكيل بحركة الجسد، لمقاربة أجواء هذا الفن الرفيع، من هنا، إذا أردنا محاكاة العمل على هذه الأرضية نرى أن هناك لمحات جمالية كثيرة، بيد أن العمل ككل لم يرتق إلى مستوى يمكننا من إطلاق صفة «الباليه» عليه!

على صعيد الموسيقى، كنسق مهم من أنساق العمل المسرحي الراقص،

مهرجان المسرح الأردني في دورته العربية الأولى:

هل تكفي التوايا الحسنة لخلق مسرح عربي يوالك العصر دون أن يتكلى من شويته؟

بإسدال الستارة على فعاليات مهرجان المسرح الأردني التاسع في دورته العربية الأولى، تكون ورقة أخرى من أوراق التوت قد سقطت عن جسد المسرح «العربي» المريض، كاشفة عن عيوبه الكثيرة، والأزمات التي ما انفكت تحاصره، وتعيق تطوره، بدءاً بالعلاقة المبتورة مع التراث، مروراً بتخبط الرؤى الإخراجية الناتج عن الانسياق خلف دعوات «التجريب» التي لم تحمل في ثناياها سوى «التخريب»، ثم الصراع الخفي بين الكاتب والمخرج الذي يفقد في النهاية إلى تدمير «النص»، وليس انتهاء بأزمة النص العربي المعد للمسرح، وإشكالية التواصل مع المتلقي الذي يفترض أن يكون شريكاً في العرض ومنتجاً له، لا متفرجاً عليه فقط.

تفاؤلاً تعيد للمسرح (أبو الفنون) هيئته التي يستحق، وتصالحه مع التراث، وترده إلى جذوره العربية، وتجعله على وفاق مع المتلقي (وأقصد هنا العامة لا النخبة)، بعيداً عن «الفضلكات» التي أغرت المخرجين الشباب خصوصاً. في القفز عن القواعد الأساسية التي لا غنى عنها في أي عرض مسرحي حقيقي، وقادتهم إلى منطقة مملوءة بالتهويمات والسباحة في الفراغ. ولأنها الذروة العربية الأولى، فقد أعد جيداً لمهرجان هذا العام على

القضايا الإشكالية آنفة الذكر، والتي تشير إلى أبرز مكامن الأزمة، لم تكن تحتاج مهرجانات أو غيره كي تعلن عن نفسها بهذا الوضوح، هكذا بلا مقدمات، لأنها - في غالبها - هي ذاتها القضايا التي من المؤكد أن المعنيين بالمسرح قد ناقشوها في غير مناسبة، طيلة العقود الماضية، وما زالوا يفعلون ذلك بالحماس نفسه، كلما سنحت لهم الفرصة، عبر مؤتمر، أو ندوة، أو مهرجان، دون أن يهتدوا إلى حل سحري يُفضي إلى مساحة أكثر بياضاً أو

إنسوا يا عالم، مكبث، كارمن،
تخريف ثنائي، حديقة الموتى /
الأردن)، (المجال الواسع / فرنسا)،
و(معقدة ببساطة / ألمانيا).

لكن خيبة الأمل أصابت أولئك
الذين تحمسوا لمتابعة العروض، لما
بدا واضحا أنه تدن في مستوى
المهرجان، وتراجع في سويته الفنية
والجمالية، ولولا ثلاث أو أربع
مسرحيات أنقذت المهرجان من
وقعة الحرج لكان الوضع مأساويا،
بل إن اللافت للنظر هو أن مستوى
العروض الموازية إجمالا كان أفضل
من مستوى العروض المتسابقة،
وذلك لما في بنائها الدرامي سمعيا
وبصريا من قوة سبك ونضوج
و«تجريب مدروس».

ورغم أن أكثر من نصف
العروض اعتمدت على نصوص
عربية، إلا أن أزمة النص المسرحي
«العربي على وجه التحديد» كانت
حاضرة بقوة في المهرجان، فإذا ما
استثنينا نص جمال أبو حمدان
(مسرحية الليلة الثانية بعد الألف
الثانية)، وغنام غنام (مسرحية
حياة... حياة)، وحمد الرميحي
(مسرحية قصة حب طبل وطارة)،
لوجدنا أن نصوص المسرحيات
الأخرى، لم تراع الخطاب المسرحي،
وخصوصية الدراما، فطلت تراوح
بين الذهنية والمباشرة، مفتقرة إلى
الحوار المفعم بالتوتر الذي يتسم
بالتشويق والتكثيف، وكأنه لم يجر
تحويل هذه النصوص من صيغتها
الأدبية البحتة إلى الصيغة التي
تناسب الدراما.

الصعيدين الإداري والتنظيمي،
حتى أن ميزانيته بلغت (125) ألف
دينار أردني (حوالي 180 ألف
دولار)، وهو رقم من النادر أن
تحظى به أي فعالية أخرى، دليل
حرص وزارة الثقافة على إنجاح
المهرجان، خصوصا وأنه الوحيد
عربيا على هذا المستوى، بعد توقف
مهرجانات أخرى مشابهة في غير
دولة عربية، لأسباب مختلفة.

ولكن.. هل تكفي النوايا الحسنة
وحدها لخلق مسرح عربي يواكب
العصر ومتغيراته دون أن يتخلل
عن هويته وجذوره؟! وهل تكفي
«الكرنفالية» و«المهرجانية»
والتنظيرات لإقناعنا أن المسرح
العربي بخير، وأن أوضاعه إن لم
تكن ممتازة فهي - على الأقل - على
ما يرام..؟!!

حبذا لو كان الأمر كذلك، ولكن
وقفة متأنية عند عروض مهرجان
المسرح مدار الحديث كفيلة بأن
تجعلنا نبكي بحرقة على وضع
المسرح العربي، ونرثي لحاله.

فقد شارك في الدورة (18)
مسرحية من (11) دولة، تنافس منها
على جوائز المسابقة الرسمية
للمهرجان المسرحيات التالية:
(سدرا / الأردن)، (الماء والقربان /
المغرب)، (الغرفة / مصر)،
(البربخ / الجزائر)، (قصة حب طبل
وطارة / قطر)، (الليلة الثانية بعد
الألف الثانية / سوريا)، (كونتر
باص / لبنان)، فيما قدمت ثماني
مسرحيات عروضاً موازية على
هامش المهرجان هي (حياة... حياة،

الرقصات التي احتشد بها العرض إلى حركات مجانية، بلا أي معنى، وطمغى على خطاب مكبث الحماس والإنشائية التي تفتقر إلى الحد الأدنى من التأثير.

وما دمنا تحدثنا عن البيانات، فلا بد أن نذكر أن «حرب» أصدر هو الآخر بياناً قرر فيه الانسحاب من اللجنة العليا، وعدم المشاركة في المسابقة الرسمية للمهرجان لهذه الدورة، وفي الدورات المقبلة، بعد استبعاد مسرحيته من المسابقة، واصفاً قرار لجنة اختيار النصوص التي رشحت مسرحية (سدرا) للمخرج عبد الكريم الجراح، لتمثل الأردن في المسابقة، بأنه قرار «ظالم وغير موضوعي»، ومشككا في أهلية أعضائها ومصادقيتهم، كما اعترض على مشاركة مسرحية (انسوا يا عالم) - التي أخرجها مدير المهرجان حاتم السيد - في المهرجان، (مع أنه ليس في أنظمة المهرجان ما يحول دون ذلك).

وعندما أعلنت لجنة التحكيم المكونة من (المنجي بن إبراهيم / تونس، زهير النوباني / الأردن، مجدي فرج / مصر، سعد الجزاف / البحرين، غانم السليطي / قطر، عبد المرسل الزيدي / العراق) نتائج المسابقة، لم يكن مستغرباً منح الجوائز السبع لثلاث مسرحيات فقط، فيما عادت باقي العروض إلى بلادها بخفي حنين، مع حجب جائزة أفضل عمل متكامل.

فقد حازت المسرحية الأردنية (سدرا) على جائزة أفضل إخراج

وعلى صعيد إشكالية العلاقة ما بين المخرج والمؤلف يكفي أن نشير إلى البيان الذي أصدره الكاتب إبراهيم جابر إبراهيم، مؤلف نص مسرحية (حديقة الموتى) محتجا على الرؤية الإخراجية لخليل النصيرات - مخرج العمل -، ومؤكداً أن المسرحية التي شاهدها في المهرجان لا تمت بأية صلة لمسرحيته «إلا باستعارة الاسم دون أي تلامس مع المضمون، أو استلهام للفكرة، أو استعانة بالنص الأصلي».

وأوضح «جابر» أنه أتاح الفرصة للمخرج، لتأخذ رؤيته الإخراجية مداها، فلم يتدخل في وضع السيناريو والحوار، مؤمناً بأن دور المؤلف ينتهي عندما يبدأ دور المخرج، لكنه فوجئ - حسب البيان - بإلغاء النص تماماً، واغتيال الفكرة الرئيسية فيه، وتحطيم المحمولات والمضامين...!!

وكان رد النصيرات على هذه الاتهامات أن نص إبراهيم جابر خلا من أية قيمة درامية، الأمر الذي دفعه - كمخرج - إلى خلق لعبة درامية في الحوار المأخوذ عن النص الأصلي، ليصلح للعرض على خشبة المسرح.

وعلى الصعيد ذاته كان واضحاً أن المخرج الأردني حكيم حرب لم يوفق في رؤيته الإخراجية لمسرحية (مكبث)، فما قدمه ليس له أية علاقة بـ (مكبث) شكسبير، بل هو عرض لا يربطه بالنص الأصلي سوى الاسم، فكانت القطيعة واضحة بين الأصل والصورة، وتحولت

الحديث بأئسا ورديئاً بشكل لا يقبل الشك، فمسرحية (عينها) مثلاً فشلت بسبب رتابة بناء النص وضبابيته وهيمنة الحوارات الثنائية غير المفهومة، وضياع الخط الدرامي الذي يسوق الأحداث ويربطها ببعضها بعضاً، فضلاً عن اعتماد الممثلين في أدائهم على الصراخ، واقعين في شرك التسطيع وعدم إتقان الدور.

ومسرحية (البرزخ) كانت غير ناضجة بما يكفي لتشارك في مهرجان عربي، فهي التجربة الإخراجية الأولى للجزائرية (ليندا سلام)، التي اعترفت بأن تقديمها للعرض شابه الارتباك، واعدة بأن تكون أكثر حرصاً في مشاريعها المقبلة.

ولم يكن عمل المخرج المغربي د. محمد المعزوز (الماء والقربان) أفضل حالاً، ذلك أنه وقع ضحية التجريب الفج، والإقحام غير الموفق للقضايا الكبرى، فجاء دون مستوى التوقعات إخراجاً وأداءً وفكرةً، مما دعا المخرج إلى التصريح بأنه سيعمل على إعادة صياغة المسرحية في خمس أو ست صياغات إخراجية مختلفة، ليقدم العرض من خلال إحداها.

أما (بيت العيد) للمخرج هشام كفارنة، فيقوم نسيج بنيته الدرامية على طرح تفسيرات كيانية للواقع العربي المضطرب، لكن المخرج وظف الفضاء المكاني في علامات مستهلكة وقديمة، كما أن الممثل عبدالرحمن أبو القاسم أدى دوره

مسرحي (عبد الكريم الجراح)، وجائزة أفضل ممثلة (تغريد هاني)، وجائزة أفضل تلحين موسيقي (وسام قطاونة)، وحازت مسرحية (قصة حب طبل وطارة) على جائزة أفضل نص (حمد الرميحي)، أما الجائزتان الباقيتان (أفضل تقنية، أفضل ممثل)، فقد كانتا من نصيب (العلبة الحجرية).

وكان الإعلان عن تأسيس رابطة (مسرح بلا حدود «رماح») هو الحدث الأبرز في المهرجان، حيث أصدرت أربع فرق مسرحية شاركت في المهرجان هي: فرقة المسرح الحر (الأردن)، تجمع سوريا الفني (سوريا)، فرقة جماعة التأسيس (المغرب)، ومسرح دبا الفجيرة (الإمارات العربية المتحدة) بياناً يتضمن الأهداف الرئيسية التي ستعمل الرابطة على تحقيقها، وتتمثل في الإسهام في بناء الصرح الحضاري للأمة العربية من خلال أداة أساسية وآلية إبداعية هي العمل الدرامي المسرحي، والتعاون من أجل رفع سوية المنتج الإبداعي، والاهتمام بالجانب المعرفي، وتشجيع البحث والدراسة في قضايا المسرح العربي.

وعلى هامش المهرجان، عقدت مجموعة من الندوات التي تناولت المسرحيات المشاركة بالنقد والتحليل، ورغم ما تخللها من مجاملة وتغليب للعلاقات الشخصية أحياناً إلا أنها حافظت على الحد الأدنى من الموضوعية، خصوصاً عندما يكون العرض مدار

أحيانا بحس خطابي مبتذل.. ومن الطريف هنا أن المخرج دعا إلى أن تتم مشاهدة العمل بعين العفوية والمتعة، لا بعين التحليل والنقد والبحث، حتى يصل مضمون العمل للجميع...!!

وعلى الضفة الأخرى، ثمة أعمال تستحق التنويه، والإشارة إليها إيجابيا، ك(قصة حب طبل وطار) التي تتحدث عن صراع بين الأدوات الموسيقية، باعتبارها تحمل دلالات تعاقب الأجيال والحضارات، ومسرحية (الغرفة) التي تغوص في عوالم الإنسان العربي الذي فقد أحلامه، وذلك عبر تناولها الخطاب الثقافي والسياسي لما قبل الحرب الباردة في الشارع العربي، ومسرحية (الليلة الثانية بعد الألف الثانية) التي تمكن المخرج فائق عرقسوسي من تفجير النص فنيا،

ليقدمها بهذه الصورة القائمة على تفكيك حكايا شهرزاد وتثوير شخصها، ومسرحية (سدرا) التي اعتمدت طقوسا مسرحية غير مألوفة زاوجت فيها بين الأسطورة والخطاب الشعري، وهي بهذا تطبق المنهج النظري لفرقة (طقوس) المسرحية التي أعلن عن تأسيسها في عمان قبل شهور قليلة.

كما أقيمت على هامش المهرجان ورشات عمل وندوات فكرية حول العولة والمسرح، والدراما المسرحية ما بعد الكولونيالية، بمشاركة نقاد ومسرحيين عرب، فضلا عن تكريم الفنان الأردني محمود أبو غريب لدوره في نهضة المسرح الأردني، وتكريم طاهر حكمت -وزير الثقافة الأسبق- لتأثيره الواضح على المسيرة الثقافية -خصوصا في مجال المسرح- لسنوات طويلة.